


María Vázquez E.

EMMANUEL HONORATO VÁZQUEZ

Un modernista en los Andes

Mauricio Rodas Espinel
Alcalde del Distrito Metropolitano de Quito
Mayor of the Distrito Metropolitano de Quito

Pablo Corral Vega
Secretario de Cultura
Secretary of Culture

Editor / *Editor*
Pablo Corral Vega

Digitalización del archivo / *Digitalization of photographic archive*
Patricio Tipán Lucero

Retoque fotográfico / *Retouching of photographs*
Gabriela Rivadeneira

Textos / *Texts*
Pablo Corral Vega
Cristóbal Zapata

Pies de foto / *Photo captions*
Felipe Díaz Heredia

Traducción / *Translation*
Gregory Dechant

Corrección de textos / *Copy-editing (Spanish)*
Anna Tetas

Coordinación editorial / *Publication coordination*
Lea Tyrallová

Producción ejecutiva / *Executive production*
Yolanda Escobar J.

Diseño / *Design*
Andreu Balius
Ricard Garcia

Diseño de la cubierta / Cover Design
José Luis Lugo

Preprensa e impresión / *Prepress and printing*
Brizzolis

Editorial / *Publisher*
Editorial RM

Editorial Ecuador / *Ecuadorian publisher*
Fundación Paradocs

En memoria de Patricio Tipán Lucero, quien con extraordinario arte y dedicación digitalizó el archivo de Emmanuel Honorato Vázquez.

In memory of Patricio Tipán Lucero, who digitalized the photographic archive of Emmanuel Honorato Vázquez with extraordinary skill and dedication.

328

RM
© 2017
RM Verlag, S.L.
Loreto 13-15, local B
08029, Barcelona
España

© 2017
Editorial RM, S.A. de C.V.
Río Pánuco 141.
Col. Cuauhtémoc 06500
Ciudad de México, México

© 2017
Fundación Paradocs
Carlos Montufar E13-287
Quito
Ecuador

Este es un libro publicado por la Secretaría de Cultura del Distrito Metropolitano de Quito, © 2017

This is a book published by the Secretaría de Cultura of the Distrito Metropolitano de Quito, © 2017

info@editorialrm.com
www.editorialrm.com

www.quitocultura.info

ISBN RM 978-84-17047-34-4

ISBN ECUADOR 978-9942-30-129-1

DL B 22640-2017





EMMANUEL HONORATO VÁZQUEZ

Un modernista en los Andes



Emmanuel con su familia



La obra de Emmanuel Honorato Vázquez, el fotógrafo más representativo que ha tenido el Ecuador, permaneció oculta desde su prematura muerte en el año 1924, a los 31 años de edad, hasta el día de hoy. Se conocían algunas imágenes aisladas, pero las más significativas jamás habían sido exhibidas o publicadas.

Nosotros estamos convencidos del poder transformador que tiene la cultura y nos sentimos orgullosos de contribuir a que se conozca el trabajo inédito de este gran artista.

Un país que no preserva su memoria no puede comprenderse a sí mismo, ni sentirse orgulloso, ni aprender de sus errores. Proteger la memoria y reflexionar sobre ella es una de las tareas esenciales de construcción ciudadana.

Estas imágenes son una radiografía de la sociedad ecuatoriana de principios del siglo xx. En ellas se describe de manera fascinante la complejidad de una sociedad estratificada y desigual, la riqueza de las tradiciones populares, las celebraciones, rituales, usos y costumbres de la época. Su trabajo fue realizado fundamentalmente en Cuenca, Quito y Madrid. Emmanuel Honorato Vázquez fue un incomprendido, un rebelde iconoclasta, bohemio, amante absoluto de la libertad y de la belleza, brillante escritor y editor. Su obra nos recuerda que el arte es el territorio de la libertad y que, cuando este es honesto, sobrevive al tiempo y a la adversidad.

Mauricio Rodas Espinel
Alcalde del Distrito Metropolitano de Quito



Rosa Blanca y Emmanuel



EL IMPROBABLE LEGADO DE UN *ENFANT TERRIBLE*

Después de su muerte prematura a los treinta y un años, las placas de vidrio fueron embodegadas y pasaron al olvido. Se comenta que alguien destruyó los negativos que contenían desnudos, porque afectaban la honra de personas prominentes de la sociedad cuencana. Los nietos Acosta Vázquez, depositarios actuales del archivo del artista, cuentan que ellos entraban a hurtadillas en el desván polvoroso y húmedo y recuerdan jugar con las placas de vidrio. El abuelo, sus escritos, sus dibujos y su obra fotográfica siempre estuvieron rodeados de misterio.

La familia Acosta Vázquez me pidió que revisara el archivo, que les diera una opinión sobre su valor artístico y documental. Le habían prometido a su madre Magda, la hija de Emmanuel Honorato, que le darían importancia a su trabajo, que lo rescatarían del olvido.

Las frágiles placas de vidrio fueron trasladadas cuidadosamente a Quito. Gran parte de los negativos estaban aún en los papeles originales en los que Emmanuel Honorato Vázquez los había envuelto, probablemente años antes de su muerte a finales del año 1924. La mayoría no tenía ninguna nota o fecha. El estado de conservación de las placas era muy malo, y los pocos negativos en celuloide que él capturó al final de su vida estaban deformes por el calor y el frío al que habían sido sometidos. En algunos casos el papel se había fundido con la emulsión de la placa de vidrio y era imposible separarlos. La invasión de hongos delataba la humedad que los acompañó durante los más de noventa años en que permanecieron embodegados. El esfuerzo que se debe hacer aún por restaurar los negativos deteriorados es enorme.

Tomamos las medidas mínimas, limpiamos las placas con sopladores de aire, protegimos las placas de vidrio con envolturas con ph neutro, escaneamos una por una las 2.637 imágenes para poder apreciar su contenido. Fue un trabajo minucioso de casi un año, un reto por el deterioro de las placas y por el rango dinámico de las mismas. Ningún escáner moderno lograba recuperar detalle en las sombras y tuvimos que adaptar uno

antiguo. Al mirar las placas en la mesa de luz había muchas que se veían totalmente negras o blancas. Solo múltiples pasadas del escáner lograban revelar lo que contenían.

Tengo la certeza de que la mayoría de negativos nunca fueron impresos. Un porcentaje mínimo de ellos fueron positivados, casi al azar, para una exposición fotográfica que el Banco Central (Cuenca) organizó en el año 1999. Esas son las fotos que se conocen de Emmanuel Honorato Vázquez. La gran mayoría jamás había visto la luz.

Patricio Tipán, el técnico encargado de la digitalización, me llamaba cada vez que encontraba una joya, una imagen inusual. Las fotografías estaban muy deterioradas, sí, pero muchas de enorme valor artístico o documental se habían salvado.

Una de las primeras sorpresas fue descubrir el cuidado con el que Emmanuel Honorato Vázquez había trabajado. Algunos retratos eran impecables, y se parecían mucho a los claroscuros que caracterizaban a Martín Chambi, aunque habían sido hechos décadas antes. Es posible entender la estética que quería imprimirles al ver las copias de artista; en ellas por lo general consigue fotos de bajo contraste a partir de negativos de alto contraste: los negros nunca son totalmente negros, y con frecuencia intenta virados al rojo, al amarillo o al naranja, una técnica frecuente en el pictorialismo.

El aspecto más valioso de la obra de Emmanuel Honorato es sin duda la profundidad psicológica de sus retratos, su capacidad de penetrar en la vida de sus sujetos, de revelar sus secretos y ansias más íntimos. Sin temor a equivocarme puedo afirmar que es el fotógrafo más audaz e innovador de la historia del Ecuador, y uno de los más relevantes de América Latina.

DE LO EXTERIOR A LO INTERIOR

A partir de un archivo tan amplio como el de Emmanuel Honorato Vázquez, es posible establecer múltiples narrativas. Entre las placas de vidrio y negativos de la colección familiar hay toda clase de escenas: retratos de estudio, retratos espontáneos en la calle, fotos de la vida cotidiana, encargos de carácter publicitario, viñetas con intención artística, reproducciones de obras de arte, fiestas indígenas y tradiciones populares, y muchas fotografías de sus amigos y de su familia.

Desde que recibe su primera cámara fotográfica a los doce años de edad de su amigo Miguel Moreno, Emmanuel Honorato encuentra un tema que le acompaña por el resto de su vida: el autorretrato. Frecuentemente pide a otros que disparen la cámara o usa un autodisparador mecánico. En el archivo existen literalmente cientos de autorretratos de la más variada condición y con frecuencia suele incluirse a sí mismo en las fotos grupales. En ellos se puede seguir su propia transformación interior y exterior.

En las primeras fotos aparece como un niño flacuchento de mirada intensa, frágil y extremadamente sensible (páginas 20, 21, 22, 23), hasta con-

vertirse en un hombre con una irrefrenable pulsión vital, un enamorado de su propia libertad (páginas 24, 25, 75, 120), plenamente consciente de su magnetismo. Una lucha continua entre su deseo de vivir, de explorar el mundo y los sentidos, y los llamados a la razón que le hacía su entorno familiar es el conflicto que marca la mayor parte de su existencia.

He establecido un guión para este libro que nos da una perspectiva amplia del archivo de Emmanuel Honorato Vázquez. Ya que no es posible establecer una organización cronológica por falta de información, he buscado construir una secuencia temática. La introducción contiene algunos de sus autorretratos más icónicos. Luego comenzamos un viaje desde las fotos más descriptivas y exteriores, que muestran la sociedad de su época, a las fotos más personales e íntimas. Es un viaje desde lo histórico y antropológico a lo psicológico.

Una de las maneras de aproximarse a un archivo es preguntarse acerca del uso y la circulación de las fotografías. ¿Para qué fue hecha esa imagen? ¿Fue entregada a alguien a cambio de dinero? ¿Fue encargada por una empresa o una persona? ¿Tenía una intención artística o publicitaria? ¿Fue creada para la publicación en una revista? ¿Fue hecha para el álbum familiar o para el recuerdo? Recordemos que la fotografía era una actividad cara, a pesar de su dramática democratización a raíz del paso del colodión húmedo a la placa seca que llegó a comercializarse ampliamente, con lo que el proceso fotográfico se simplificó muchísimo.

A principios del siglo xx surgen varios fotógrafos en América Latina que manejan florecientes estudios fotográficos como Carlos y Miguel Vargas en Arequipa (Perú), Martín Chambi en Cuzco (Perú), Constantino Jiménez en Juchitán (México), Romualdo García en Guanajuato (México) y Manuel Jesús Serrano en Cuenca (Ecuador). Emmanuel Honorato Vázquez mantiene por unos años un estudio fotográfico en Cuenca, junto a Ricardo Crespo Ordóñez, y produce imágenes por encargo. Cuenca es entonces una pequeña ciudad de treinta mil habitantes perdida en los Andes australes del Ecuador. Estas imágenes tienen una extraordinaria calidad y se parecen mucho a las que realizan sus pares en el continente. Él pertenece a la sociedad culta y acomodada, sus amigos y parientes son los grandes artistas, literatos y pensadores. En esta faceta de fotógrafo profesional, él retrata fundamentalmente a su propia clase social (páginas 43, 44, 45).

Lo que enriquece su visión es el hecho de que no vive de la fotografía sino de manera incidental y puede darse el lujo de fotografiar todo aquello que le llama la atención. Fotografía por encargo retratos y algunos eventos sociales y cívicos, pero la mayor parte de su trabajo es *amateur*. A principios del siglo xx la palabra *amateur* tenía un significado diferente; servía no para diferenciar a aquellos que carecían de las herramientas del profesional, sino para resaltar la libertad creativa de ciertos fotógrafos que no dependían económicamente de la fotografía. De hecho son los *amateur* los que dan impulso al pictorialismo fotográfico.

Nota aparte merece el interés de Emmanuel Honorato por lo popular. Fotografía a familias campesinas (página 69), grupos de gitanos (página 71), el Pase del Niño –las festividades navideñas en su Cuenca natal– (páginas 60 y 61) y fiestas indígenas (página 67). Hace maravillosos retratos de indígenas amazónicos (página 73). A pesar de pertenecer a una clase acomodada, él se mueve a gusto en el mundo rural y con la gente más humilde. Se puede ver ese entusiasmo que siente por la vida descomplicada del campo en la foto en que sostiene a dos niños indígenas y una escopeta (página 75). Es él mismo, totalmente feliz, cuando se aleja de la sociedad.

Le une a su padre, el diplomático y literato Honorato Vázquez, una relación de gran afecto, pero aquel es cercano a la iglesia y a los valores conservadores (página 59, derecha) y no ve con buenos ojos, como consta en varias cartas, el grupo de amigos que rodean a Emmanuel Honorato. La foto de las beatas (página 58) es un divertimento, las agarró infraganti en la calle; se ve por el movimiento de cámara que no tuvo tiempo de colocar el trípode. Para ellas Emmanuel Honorato era seguramente el mismo demonio.

El grupo de imágenes más amplio en el archivo es el familiar. Dentro de este ámbito están los amigos que en muchos casos son también parientes. Salen con frecuencia de paseo a las haciendas, y lo hacen con agnados, cognados y sirvientes (páginas 76 y 77). Beben y comen juntos y celebran las festividades. Emmanuel Honorato hace los retratos grupales, muestra las escenas cotidianas, fotografía a las chicas guapas de la familia (página 85). Son grupos de hombres y mujeres que comparten la vida de manera plácida junto a las orillas de los ríos (páginas 78 y 79) y en amplias casas solariegas. Las imágenes revelan de manera incomparable los usos y costumbres de la alta sociedad de un pequeño pueblo andino. Es una vida de privilegio en la que los afectos son profundos y rebasan los límites de la sangre.

Se ha hablado mucho del carácter bohemio de Emmanuel Honorato Vázquez, se ha tejido una serie de leyendas sobre su personalidad y muchos se han preguntado por qué se intentó invisibilizarlo, incluso censurarlo, tratándose de uno de los artistas más importantes del Ecuador de principios del siglo xx. Algunos consumían ajenjo, opio y otras sustancias, bastante comunes y totalmente legales en la época, pero este no es el aspecto central de la bohemia. Lo fundamental es que se convirtió en el eje de un movimiento intelectual que reunía a los grandes pensadores, literatos y artistas del país. Ese despertar modernista era liberal, laico, anticlerical y adoptaba de manera tardía los valores del simbolismo francés.

La mayor parte de bohemios eran hombres. Se reunían a festejar y a debatir (página 91), pero también salían de excursión. Los temas más presentes eran la muerte, el goce de los sentidos –el *carpe diem* renacentista–, la fantasía, el regreso a los cánones clásicos de belleza y, por supuesto, la música y la política. Solían dar gran importancia a símbolos herméticos, que ofrecían a los iniciados mensajes espirituales o metafísicos. En una época en que la sociedad aún se debatía entre el conservadurismo clerical

–basado en el poder terrateniente– y el liberalismo laico de las burguesías agroexportadoras, la bohemia era un potente soplo de laicismo, modernidad y creatividad.

Un capítulo aparte lo ocupan las imágenes que tienen una clara intención artística y que están inspiradas en el el pictorialismo fotográfico, una corriente muy de moda en Europa y en Estados Unidos que exige que la fotografía sea considerada un arte equivalente a la pintura. Los fotógrafos pictorialistas solían usar veladuras y desenfoques en los retratos, trataban de crear efectos parecidos a los de la pintura impresionista, fotografiaban paisajes idílicos, les interesaba lo pastoral. El interés por la pureza de los pueblos originarios y el exotismo eran también frecuentes en el pictorialismo.

El pictorialismo se agota rápidamente, no consigue su propósito fundamental que era conseguir que la fotografía sea vista como un arte equivalente a la pintura o la escultura. Su debilidad era precisamente el imitar a la pintura romántica e impresionista en lugar de ofrecer una visión alternativa propia del nuevo medio. Una de sus mayores virtudes es que permite que los pintores se liberen del yugo de lo real: la fotografía, con su alma mecánica, podía describir el mundo de manera mucho más precisa.

Casi todo lo que se ha publicado sobre Emmanuel Honorato en el pasado da especial importancia a estas imágenes artísticas, adscritas al pictorialismo (páginas 100, 101, 103, 104, 105). En el contexto de su obra, siento que no son las más originales ni las más importantes. Son anecdóticas y son valiosos documentos históricos, pero su máxima fuerza creativa se revela cuando abandona las veladuras, los desenfoques y fotografía de manera directa a quienes le rodean. Su mirada es de tal potencia y dulzura que llega a descubrir el alma de sus sujetos.

Las fotos estereoscópicas son las más naturales. Seguramente las placas tenían una sensibilidad mayor al asa 6 de las Agfa que usaba con frecuencia, y no necesitaba usar trípode. En ellas se ve la vida bohemia y familiar en su gloriosa espontaneidad (páginas 110, 111). En ellas está la alegría de vivir (página 113). Este estilo vanguardista es completamente ajeno al de los fotógrafos formales y encorsetados del resto del continente con sus estudios fotográficos.

En la época era frecuente la manipulación de los negativos, pero en las fotos de Vázquez encontramos algo inusual. Seguramente en momentos de rabia él rayaba las caras hasta desprender la emulsión. Hay varias fotos de su padre, de sus amigos, de su esposa, de un cura que han sido marcadas (páginas 50, 107, 109). Una de las más notables es la de una pareja en la que los ojos de la novia fueron removidos con bisturí (página 106). Me llama especial atención el retrato solarizado (página 99), técnica que Man Ray explora sistemáticamente en los años treinta. Hay momentos de enorme vitalidad y momentos de terrible tristeza y oscuridad (páginas 94 y 95) que denotan el drama personal de un hombre atrapado entre el país liberal que se despierta a la modernidad y la sociedad clerical que no comprende ni perdona.

UNA HISTORIA DE AMOR

En el archivo de Emmanuel Honorato se pueden descubrir dos grandes obsesiones: los autorreratos y los retratos de Rosa Blanca Crespo, su esposa (páginas 78, 81, 109, 114, 115, 119, 122, 125). Son frecuentes los casos de fotógrafos que se inspiran en sus parejas. Pensemos en Alfred Stieglitz y Georgia O'Keeffe, Edward Weston y Tina Modotti, Emmet y Edith Gowin. Emmanuel Honorato y Rosa Blanca se adoran, existe entre ellos una relación que sobrepasa todo convencionalismo (páginas 11, 115). Es una relación compleja, cuyos conflictos se expresan en los rasgos angustiosos de los rayones (página 109).

El amor que Emmanuel Honorato delata en sus imágenes está presente también en sus escritos:

> *Lejos de ti, florecita mía, evoco recuerdos tan queridos: el primer beso tuyo, ese ansioso desearte, luego el ser mía, por fin, el darme como maravilloso fruto de nuestro amor a las nuestras…*
>
> *Miita, antes de dormir te beso, te acaricio toda. Única.*

Es un amor trágico ya que él no puede negarse a sí mismo; tiene un fuego interior que le obliga a explorar el mundo, una curiosidad militante, un deseo irrefrenable de vivir. Su fotografía, en cierto sentido, es el pretexto que él usa para explorar el mundo. Él es simplemente como es, un hombre con un gran sentido del humor, atractivo y brillante, que pasa por momentos de profunda congoja y desesperanza. Su sed creativa e intelectual, sus imágenes pictorialistas de las bellas, su amor por las excursiones, su bohemia contestataria y lúcida. Es un hombre cuya libertad esencial se constituye en su tragedia:

> *Perdona, olvida el mal que mi voluntad te hizo. Mi cariño ha estado siempre infaltable a tu lado, consolador de las penas tuyas, apoyo, para ser luego en la vida. ¿No comprendes a esta mi pobre alma insatisfecha, siempre torturada? No es tuya la pena tan solo, porque yo casi tanto como tú sufro…*

Ella sufre, las imágenes lo revelan de manera inequívoca. Tiene una tristeza que no logra esconder. Sufre porque ella también está dividida entre el amor desbordado y profundo, y una familia que no comprende la pulsión vital que anima a su marido.

Las fotos más importantes que él realiza durante su vida son las de Rosa Blanca, su esposa, no las de las bellas mujeres cuencanas, desenfocadas y rodeadas de símbolos herméticos. El retrato de ella con su hija Magdalena (página 125), estoy convencido, es una de las joyas de la fotografía latinoamericana.

Rosa Blanca y Emmanuel Honorato se casaron en agosto de 1918 y él murió durante un brote de fiebre tifoidea en diciembre de 1924. Fueron seis años que transformaron su vida y la de Rosa Blanca. Al ver todas las

imágenes del archivo me queda la sensación de que fueron infinitamente más felices de lo que pensaban. Me resuena la frase: éramos tan felices y no lo sabíamos.

Incluí una foto premonitoria (página 114) de Rosa Blanca, una composición totalmente anómala para la época. Se ve como el río arrastra todo con su rabia, como el tiempo todo lo consume.

La de Emmanuel Honorato Vázquez es una historia trágica de una extraordinaria belleza. Él es un hombre cuyo legado estuvo a punto de desaparecer y que, gracias a la potencia, a la ternura, a la autenticidad de su mensaje, dará mucho que hablar, casi un siglo después de su prematura muerte.

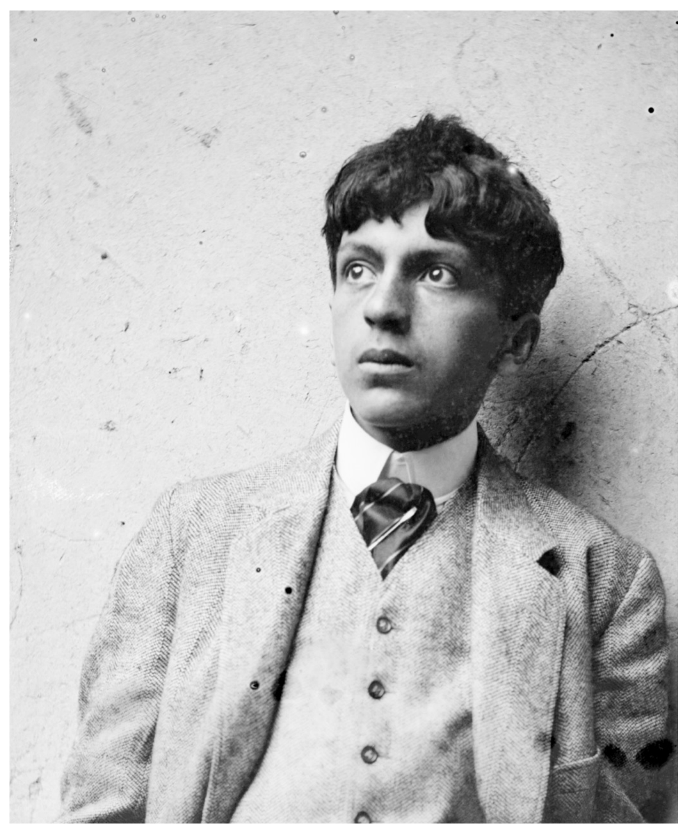
Este libro es apenas una introducción mínima al fervor creativo de este gran artista ecuatoriano y a un período histórico en el que América Latina se despierta lúcida al torbellino de la modernidad.

Pablo Corral Vega
Editor

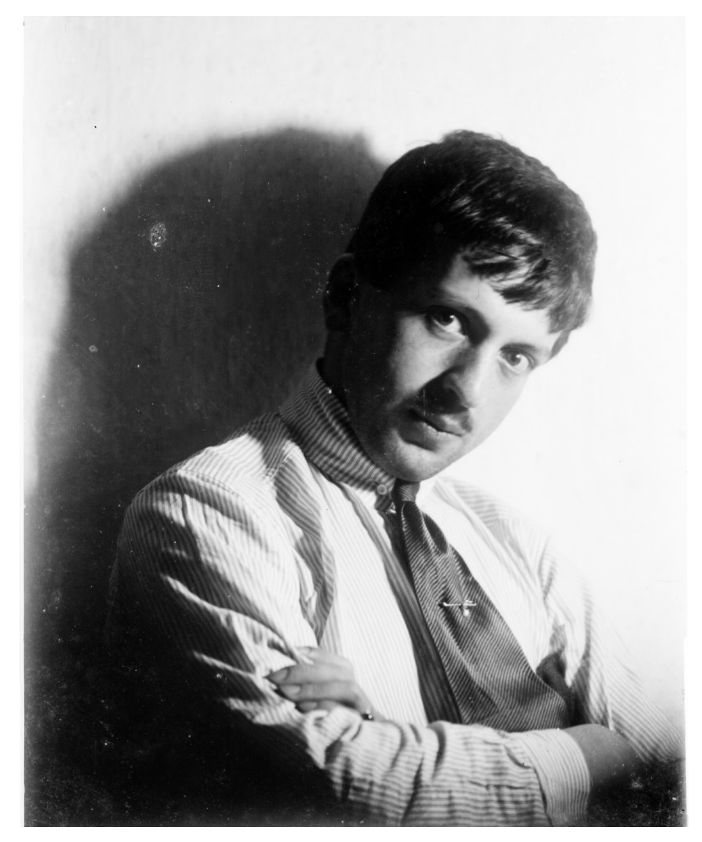








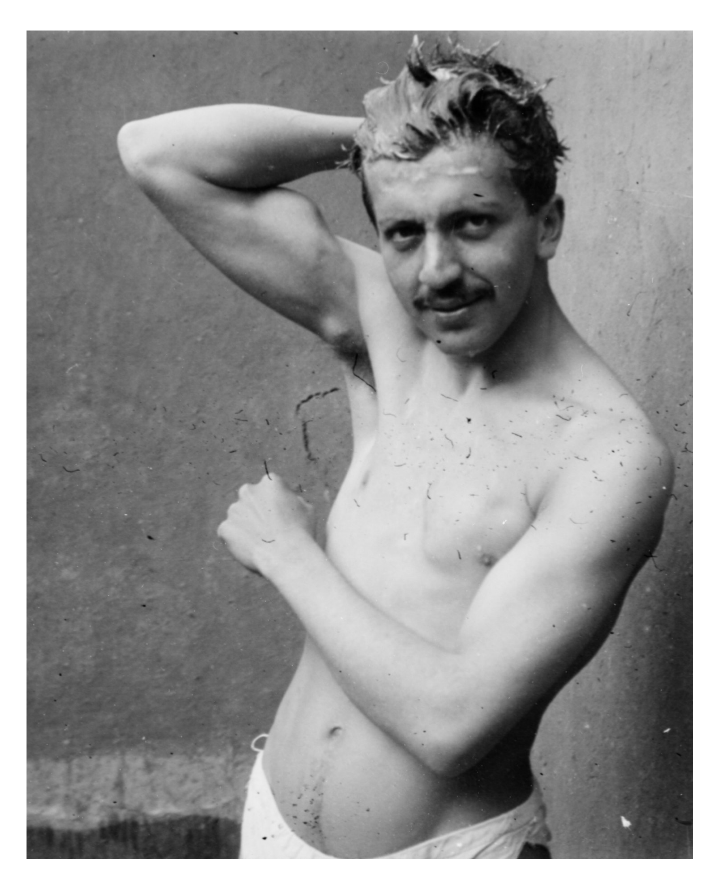






Emmanuel en Madrid










LA CÁMARA LÚCIDA DE EMMANUEL HONORATO VÁZQUEZ

VISTA DE CUENCA CON AEROPLANO AL FONDO

El 12 de abril de 1904 es una fecha emblemática en la historia de la cultura cuencana. Ese día –con motivo del aniversario de la fundación de la ciudad– se abre la Primera Exposición Artesanal, organizada por el Concejo Municipal y, al mismo tiempo, se presenta el *Himno del Azuay* (escrito por Luis Cordero Crespo y musicalizado por Luis Pauta Rodríguez), que pasado el tiempo se convertirá en el *Himno de Cuenca*. Todas las técnicas y saberes de una ciudad artesanal por excelencia se dan cita en la Casa de Artes y Oficios, pues la exhibición reúne un heterogéneo y enciclopédico conjunto de productos y creaciones pertenecientes a la agricultura, la ganadería, la minería, la ebanistería, la mecánica, la cerrajería, la hojalatería, la zapatería, la pirotecnia, la alfarería, sombreros y tejidos, costura y bordado, «sustancias químicas», fundición, calderería, arqueología, encuadernación, tipografía, música, pintura, dibujo, escultura, litografía y veinte fotografías pertenecientes a tres fotógrafos.[1] No sabemos quiénes fueron estos últimos, tal vez uno de ellos sea Filóromo Idrovo, que obtiene un premio, pero bien podría haberlo ganado con alguno de sus óleos, pues era un destacado pintor. Lo que cuenta es que para entonces la fotografía goza ya de legitimidad como práctica artística y, como tal, de reconocimiento oficial.

Aunque la nueva centuria había empezado de esta manera, el historiador Antonio Lloret Bastidas, considera que «el siglo XX comenzó en Cuenca el año de 1920» –año del Centenario de la Independencia– y concretamente el 4 de noviembre («el primer día del siglo»), cuando el aviador italiano Elia Liut, procedente de Guayaquil, aterrizó con el Telégrafo I en un descampado próximo a la ciudad llamado Jericó del Salado, «inaugurando el primer correo aéreo entre Costa y Sierra».[2] Su arribo estaba previsto para el día anterior, fecha de la efeméride independentista, pero por causas climatológicas debió retornar a su lugar de partida y llegó al día siguiente. Lloret cuenta que mientras proyectaba el aterrizaje, el piloto sacó la cabeza

1. Antonio Lloret Bastidas, «La primera exposición azuaya y el estreno de nuestro himno», en *Cuencanerías*, T. II, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, Cuenca, 1993, p. 265-273.

2. Antonio Lloret Bastidas, «Los años veinte, años del centenario», en *Antología de la poesía cuencana. La época del modernismo*, T. III, Consejo Provincial del Azuay, Cuenca, 1993, p. 157.

por la ventana de la aeronave y preguntó a un viandante «¿Dónde está Jericó?», y el hombre, señalando hacia el norte, respondió: «Más allá»… Al margen de la pintoresca anécdota, nos interesa destacar que esa improvisada pista de aterrizaje la había diseñado el genio polifacético de Emmanuel Honorato Vázquez, el fotógrafo más importante y excéntrico de la época, quien no dejará de documentar las celebraciones del Centenario como se puede ver en este libro.

A comienzos de los años veinte la extensión de la ciudad no superaba los límites de su fundación (Todos Santos, San Blas, San Sebastián y el Vecino acotaban el perímetro urbano), y no eran más de treinta mil las almas que habitaban este limbo perdido en un recodo de los Andes. Pero es justamente ahora cuando comienza a expandirse y animarse, cuando el pueblo-limbo-purgatorio, gobernado por rígidas normas y costumbres eclesiásticas, empieza a transformarse en ciudad, en *cité*.

Si Santa Ana de los Ríos de Cuenca la fundaron los españoles, la *cité* cuencana –la ciudad afrancesada– será obra de sus descendientes más o menos directos, es decir, de quienes conforman la aristocracia cuencana; por un lado de la elite ilustrada (como los Crespo Toral, los Vázquez Espinosa, los Moreno Mora, los Crespo Vega, los Romero y Cordero) y, por otro, de quienes han devenido clase oligárquica (como la familia Ordóñez Lazo), enriquecidos con la exportación de la cascarilla y los sombreros de paja toquilla, cuantiosos envíos a cambio de los cuales importaron la cultura francesa en todo lo que esta tenía de manual y portátil:

> *…desde fines del siglo* XIX *hasta la década de los años treinta, la cultura francesa se expresa e influye poderosamente en las letras, la arquitectura, la pintura, la enseñanza primaria, media y superior; y se expresa con fuerza también en la moda, el vestuario, el mobiliario y el menaje de las casas señoriales que buscan cambiar su tradicional austeridad por el disfrute y el goce de unas clases con marcado optimismo y fe en el progreso. […] París no fue solo el destino del peregrinaje de jóvenes poetas, estudiantes y artistas, sino la ciudad irradiadora de influencias literarias, conceptos y estilos arquitectónicos, pedagogías novísimas para nuestro medio y proveedora de un arsenal de mercancías (lámparas, pianos, alfombras, perfumes, vajillas) que cambiaron la imagen de la ciudad dotándola de un aire moderno, nuevo, diferente del que tuvo en el pasado.*[3]

Recordemos de pasada que al no existir sino caminos de herradura, muchos de estos artículos suntuarios, e incluso el primer automóvil y la dínamo para la primera planta eléctrica, fueron traídos a la ciudad desde Huigra o Naranjal sobre los hombros de los indios, situación que motivará el célebre cuento de César Dávila Andrade «La muerte del ídolo oscuro» (1966), donde una cuadrilla de indígenas, en un verdadera epopeya interandina, deberá trasladar en una parihuela, a través de la Sierra, un piano de cola hasta una ciudad «toda empedrada con cantos de río, dotada de fuentes de agua de la montaña, pero sin servidumbre de desagües

3. Cecilia Suárez et. al., *La huella de Francia: una historia de la presencia de la cultura francesa en Cuenca*, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, Cuenca, 1995.

ni cloacas», y en la que «rodaban los primeros carros de Ford». Sin duda la Cuenca de aquel entonces resumida en tres líneas.

Lo que cuenta es que el *boom* económico que experimenta la ciudad será determinante no solo en la adopción de nuevos hábitos culturales, sino en la configuración del centro histórico, cuyos grandes hitos arquitectónicos se levantan entre 1910 y 1930, de manera que la fisonomía urbana de Cuenca se define en esas dos décadas.

Vientos de renovación soplan por los cuatro costados de la ciudad. En 1911 el Teatro Variedades anunciaba en hojas volantes sus proyecciones cinematográficas. En 1919, el mismo año en el que los románticos letrados inauguran la Fiesta de la Lira, una menuda y corajuda maestra, Dolores J. Torres, funda con un puñado de alumnas la escuela Tres de Noviembre, proyecto violentamente repudiado por las elites sociales, convencidas de que la educación de los niños competía exclusivamente a las congregaciones religiosas.

En suma, los patriarcas y patricios, junto a sus severas matronas –para cuya mayor gloria y tranquilidad legisla el Estado, opina la Prensa, predica la Iglesia y reprime el Ejército– dominan el patio cuencano, detentan el poder económico, político, cultural y religioso de la urbe, pues con frecuencia tienen sus propios obispos en la diócesis.

Pero no hay lugar santo sin su contraparte pagana. Si Quauhnáhuac –la ciudad mexicana donde el cónsul de Malcolm Lowry vive su infierno y paraíso– «tiene dieciocho iglesias y cincuenta y siete cantinas», Cuenca no le va a la zaga (por lo demás es proverbial la cósmica sed de sus naturales). Sobresalen el Bar Latino de Juan N. Valdano, la cantina de Llerena y, especialmente, la de Carlos «El Gordo» Ortiz, el cantinero más famoso de la época, quien –al decir de Lloret– «era como el alma de los barrios». Y dice bien, pues no es en el tabernáculo sino en la taberna donde los cristianos dejamos nuestro espíritu. Justamente es a una de estas cantinas que Emmanuel llevará a Elia Liut para celebrar su descendimiento de las alturas.

VEINTE FORMAS DE PONERSE UNA CORBATA: RETRATO HABLADO DE EMMANUEL

En este proceso de apropiación cultural (simultáneamente adopción y adaptación de los modelos franceses) van a cumplir un papel protagónico los hermanos Emmanuel y María Vázquez Espinosa, hijos del ilustre Honorato Vázquez Ochoa (1855-1933), intelectual y político conservador, poeta y pintor, y de Rosa Mercedes Espinosa, mujer de origen quiteño y de ancestro liberal.

Entre 1910 y 1911 madre e hijos residen en Madrid, donde el padre –en su calidad de Ministro de Relaciones Exteriores del Ecuador– se ha instalado unos años atrás con la misión de procurar «el arbitraje español» ante el diferendo limítrofe con el Perú. Durante la estadía española y los viajes a París, los hermanos amplifican sustancialmente su repertorio cultural. Particularmente la temporada parisina adquiere una dimensión

iniciática para ellos, pues en la Ciudad de la Luz no solo tienen el gran arte y las letras a la mano sino que es una escuela viva donde practican el idioma que habían empezado a aprender en la ciudad natal, y que perfeccionarán con sus continuos ejercicios de traducción.

Como buen modernista y hombre de mundo, Emmanuel estaba fascinado con las lenguas extranjeras, los títulos de muchas de sus fotografías son ilustrativas de esta postura políglota: *Tempo antico, Lentus in umbra, Après la faute*, entre otros. De hecho, uno de sus trabajos alimenticios fue precisamente como profesor de inglés en el Colegio Nacional Benigno Malo. Aunque se recibió de abogado en la antigua Universidad de Cuenca, jamás ejerció la profesión.

La raigambre culta de los Vázquez Espinosa se manifiesta perfectamente en aquella foto de Emmanuel, en la que se ve a su hermana y a su esposa Rosa Blanca Crespo orillar el Tomebamba en el sector de La Josefina, en una precaria balsa, encima de la cual transportan una máquina de escribir y un fonógrafo; diríase: la tecnología cultural llevada a los confines del páramo. Esta imagen puede resumir por sí sola toda una época: el momento de esplendor cultural de las elites cuencanas, cuando tienen en sus manos la letra y la música, cuando son los grandes intérpretes y ejecutores del quehacer cultural.

En las tres primeras décadas del siglo XX, Cuenca vive un auténtico fervor fotográfico. Los cuatro nombres cardinales de ese momento de entusiasmo son Manuel Serrano (1882-1957), José Antonio Alvarado (1884-1988), Salvador Sánchez (1891-1963) y Emmanuel Honorato Vázquez (1893-1924), quienes –con la excepción de este último que muere prematuramente– serán los protagonistas de la fotografía local hasta mediados de la centuria. Alrededor de ellos surgieron talentosos *amateurs* que alternaban su afición fotográfica con su profesión: Gabriel Carrasco (topógrafo), Rafael Sojos (abogado y músico), Agustín Landívar (abogado), Víctor Coello Noritz (abogado y político), o el ya nombrado Filóromo Idrovo (artista plástico).

Entre los numerosos estudios fotográficos que se establecen en la ciudad, Emmanuel –junto a su amigo y pariente político Ricardo Crespo Ordóñez– instala en 1917 el estudio «Vázquez-Crespo» , rótulo que luego cambian por el de «Fotografía Artística» , nombre con el que Emmanuel firmó algunos de sus trabajos; otros lo hizo con su seudónimo, y muchas otras placas llevan un holograma con su rúbrica (*Eh*).

La imagen más elocuente que tenemos de Emmanuel la debemos otra vez a Lloret Bastidas:

> *…al tiempo de la aparición de las revistas* Philelia, Austral *y* América Latina, *ya estaba en agitación un movimiento artístico renovador, bohemio, novedoso, con unas luces de bohemia antes no vistas, que se encendían y apagaban al paso del espíritu inquietante de Emmanuel Honorato Vázquez Espinosa, dador de muchos dones, llamado Juan de Tarfe, artista de múltiples facetas y*

artífice y artesano: palestrita, poeta, pintor, postalista, fotógrafo, cuasi mecánico, cuasi topógrafo e ingeniero, pero ante todo original retratista y retratador de muchachas en flor y de paisajes autumnales, fotogénico él mismo…[4]

Este *enfant terrible* y multifacético, con su incómoda postura artística y vital, lleva a cabo una radical ruptura con el pensamiento conservador y la estética romántica de los viejos patriarcas de la cultura local, sintomáticamente encarnados en su padre (diplomático, poeta mariano y pintor del paisaje natal), y en la figura de su suegro, Remigio Crespo Toral (capitoste de la cultura local). De manera que la endemoniada irrupción de Emmanuel no deja de suponer simultáneamente un corte generacional y un parricidio simbólico.

Alternando los seudónimos «Yo» y «Juan de Tarfe», Emmanuel fue director artístico de la revista *Austral*, donde, además de diseñar sus portadas con exquisitos dibujos de una notable economía expresiva, publicó fotografías y pequeños poemas en prosa a los que dio el nombre de *puchus* –al parecer un giro quichua de «pucho»–, término que condensa su vocación para trabajar con materiales residuales, fragmentarios, con los excedentes y excesos de la vida; se trata de epifanías cuyos motivos son las evocaciones líricas del paisaje, ejercicios introspectivos, o bien aquello que queda del trajín erótico y la pasión amorosa, cabe decir: la resaca de lo vivido. He aquí uno de ellos:

Quiero hacer la vida a la que tienes derecho, la que yo debo hacer: tranquila, feliz, confiada.

Lejos de ti, florecita mía, evoco recuerdos tan queridos: el primer beso tuyo, ese ansioso desearte, luego el ser mía, por fin, al darme, como maravillosos frutos de amor, a las nuestras…

Estoy besando, como solo consuelo, un vestido tuyo. Tiene tu aroma, me puedo suponerte cerca.

Miita [sic], *antes de dormir te beso, te acaricio toda. Única.*

30 de julio de 1924[5]

No cabe duda de que la destinataria poética de esta bella microepístola es su esposa Rosa Blanca –con quien se había casado en agosto de 1918–, pues «las nuestras» es una clara alusión a las hijas de su matrimonio: María Magdalena y María del Rosario. Cabe relievar –además del gozo sensual que atraviesa el texto– el elemento fetichista que acompañará buena parte de sus fotografías y pinturas como sinécdoques o metáforas del cuerpo femenino: los vestidos, las cabelleras, los *bouquets* de flores. Como un personaje de Remy de Gourmont, Emmanuel «*no separaba a la mujer del vestido*».[6]

Junto a sus colegas y amigos, Emmanuel participará de la confrontación estética y generacional que desde 1922 libran las revistas *Philelia*

4. Antonio Lloret Bastidas, «Luces de Bohemia», en *Antología de la poesía cuencana. La época del modernismo*, T. III, Consejo Provincial del Azuay, Cuenca, 1993, p. 195-197.

5. Recopilación de «Puchus» en *América Latina. Revista de Unión Latinoamericana*, Cuenca, 1925, p. 205.

6. Remy de Gourmont, «El vestido», en *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia 1880-1900*, selección, traducción y prólogo de Claudio Iglesias, Caja Negra, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, p. 140. Las itálicas corresponden al narrador del cuento.

(dirigida por Rapha Romero y Cordero), *Austral* (de Alfonso Moreno Mora) y *América Latina* (dirigida por Manuel Moreno Mora), en favor de la causa modernista, movimiento al que había fustigado Crespo Toral en un vehemente e iracundo ensayo publicado en *La Unión Literaria*, la revista que dirige junto a Honorato Vázquez, y de la que también fue parte el poeta mariano Miguel Moreno, el hombre que al parecer regaló la primera cámara de fotos a Emmanuel (un aparato de placa, de 4,5 x 6 cm), cuando este tenía apenas doce años.

Marcados por el decadentismo, la bohemia y el esteticismo de los autores europeos del siglo XIX –particularmente por el *spleen* baudelaireano–, doblegados por el hastío y la melancolía a los que ya habían sucumbido nuestros poetas «decapitados», los «pánidas» –sobrenombre de ancestro rubendariano que los vates morlacos habían elegido para denominarse– encontrarán en la poesía, en las drogas y en su actitud provocadora y epatante con lo burgués, un refugio y un punto de fuga ante la adversidad de un medio provinciano y estrecho, ante sus propias limitaciones existenciales. Así, atravesarán velozmente el teatrino de los acontecimientos, y prontos a apagarse vivirán intensamente, haciendo suya la divisa horaciana del *carpe diem*: atrapar la flor del día, aprovechando el instante, capturando su esencia.

Este sentimiento de fugacidad y vulnerabilidad parece anticipar la muerte prematura y novelesca de muchos de ellos: el 1 de diciembre de 1924, cerca de cumplir los treinta y un años, Emmanuel muere víctima de una fiebre tifoidea contraída en el campo; pocos años después fallece su hermana María, quien había sido cómplice de sus correrías bohemias y artísticas; una noche de 1925, Rapha Romero y Cordero, de veinticinco años, y su hermano Luis, perecen arrasados por las aguas del río Paute; más tarde César Dávila Córdova (lector e intérprete de los simbolistas franceses) muere a los veintiséis años. En abril de 1940, en una oscura cantina de la ciudad, a punto de cumplir los cincuenta años, la muerte visita a Alfonso Moreno Mora, quizá el más grande poeta de su generación. Al año siguiente es el turno de Cornelio Crespo Vega, quien muere a los cincuenta años. Mucho antes, el 11 de marzo de 1923, Emmanuel había escrito este epigrama que no solo condensa su actitud vital, sino que parece anticipar su destino y el de sus compañeros de ruta:

Herederos modernos
de Don Quijote:
cariñamos, curando, ajenas llagas;
eternizamos, sinceros, el vivir,
pleno,
grande.

Bebemos cañazo,
al igual que ajenjo, champagne.

¡Seamos, vivamos,
sintamos!
Aunque quede luego,
como harapo,
como fruta exprimida,
como «puchu»
la vida…![7]

Hay que apelar nuevamente a Lloret Bastidas para conocer un rasgo fundamental de la personalidad de nuestro artista:

> *Emmanuel Honorato Vázquez Espinosa no fue simplemente el buen burgués, el señorito de fisonomía elegante, de modales elegantes, de vestir elegante, de perfil dionisíaco. Fue al mismo tiempo un practicante de la más pura y sencilla democracia y así solía vérselo con frecuencia casi diaria –según cuentan quienes lo recuerdan y trataron de cerca– en los talleres modestos de las costureritas de barrio […], reparando con sus hábiles manos las máquinas de coser; y, en otras, con su traje de mecánico, metido hasta los codos en los motores de los primeros automóviles; y, en otras, revisando las muescas de las ruedas de los molinos de trigo de las orillas del Tomebamba. Porque, ¡eso sí!, aparte de artista, Emmanuel Honorato Vázquez Espinosa era un artesano muy diestro: fue el primero de los mecánicos de carros motorizados […], cuando en esas primeras décadas del siglo 20, la profesión de mecánico de automotores era o pasaba a ser una novedad.*[8]

Quienes lo conocieron coinciden en destacar cuatro aspectos de su idiosincrasia: su acendrado dandismo que se traduce en la elegancia de su atuendo y en su carácter rebelde y bohemio; su talento poliédrico que lo llevaba de las artes y las letras (la fotografía, el dibujo, la pintura, la poesía y la prosa) a arreglar todo tipo de máquinas y artefactos;[9] su temperamento encantador y seductor, su fascinación por todas las expresiones de la belleza, donde las bellas damas y las bellas artes tienen un sitial privilegiado. Al respecto, sabemos que disfrutó de una vasta y diversa colección con la que conformó un magnífico museo.

Muchos años después de su muerte, en un emotivo homenaje a Emmanuel escrito por «Juan de la Rada» (Abelardo Andrade), el autor consigna:

> *Con verdadero y amplio conocimiento de todos aquellos trabajos embellecidos por la imaginación creadora de los viejos artistas, formó, tal vez el primero en estas comarcas australes, una valiosa colección de lo más variado en producciones artísticas con objetos y muebles preciosos y raros, con obras maestras pictóricas y plásticas de la Colonia y europeas.*[10]

El detallado inventario de esas piezas –conservado por los herederos– da cuenta de la dimensión y el valor del museo. Más cerca del artista,

7. «Una composición inédita de Emmanuel Honorato Vázquez», en *El Tres de Noviembre. Órgano de la Municipalidad de Cuenca*, No. 12, Cuenca, diciembre de 1936.

8. Antonio Lloret Bastidas, «Luces de Bohemia», en *Antología de la poesía cuencana. La época del modernismo*, T. III, Consejo Provincial del Azuay, Cuenca, 1993, p. 195.

9. Para más señas: el 7 de septiembre de 1922, el famoso arqueólogo alemán Max Uhle (1856-1944) –radicado en Cuenca para estudiar la antigua ciudad de Tomebamba– le escribe una esquela a Emmanuel agradeciéndole por su asistencia en la reparación de algunas máquinas. (Documento original en posesión de los herederos).

10. Juan de la Rada, «Don Juan de Tarfe», revista *Ecran. Almanaque ecuatoriano*, Cuenca, 1956, p. 76.

el historiador Víctor Manuel Albornoz (1896-1975) fue testigo presencial y privilegiado de la relación de Emmanuel con su colección:

> *En las noches tétricas, cuando la lluvia cae y el ventisquero amenaza, yo le he visto –envuelto aún en su capa clásica, cubierto todavía con el sombrero de anchas alas– buscar la alcoba aquella donde solía hacer su vida de artista para palpar acariciante ya el cuadro antiguo de desconocido pincel, ya el códice de descoloridas páginas, ya la panoplia de armas raras, ya el mantón de seda de las damas de antaño…*[11]

De otra parte, en un sugestivo ensayo de 1944, el escritor y psiquiatra Agustín Cueva Tamariz (1903-1979) rastrea la genealogía literaria del seudónimo que dio fama a Emmanuel («Juan de Tarfe») para explicar sus motivaciones psíquicas, inscribiéndolo en la estirpe del Don Juan de Lord Byron, de George Bernard Shaw, de Molière, de Tirso de Molina y de José Zorrilla, argumentando que la adopción de este sobrenombre

> *…realiza imaginativa y subconscientemente, el sueño íntimo de Emmanuel Honorato Vázquez, espíritu inquieto, ardiente y exuberante que, con una emotividad tan expresiva y tan pronta a exteriorizarse en el gesto, supo encarnar y crear un nuevo tipo de Don Juan, el DON JUAN DE TARFE, que es el tipo vivo, estallante de pasiones diversas, de ese mito español tan rico y tan humano.*[12]

Pero hay algo más, añadimos nosotros: cuando Emmanuel funde la legendaria figura del Don Juan con la del moro Tarfe –personaje de los romances españoles y moriscos, caballero cortesano–, además de celebrar las cualidades propias del donjuanismo, aludía a su tez morena, a su aire árabe (ya el historiador guayaquileño Rodolfo Pérez Pimentel, refiriéndose al padre, Honorato, destaca «la tez trigueña aceituna, muy moruna»[13]) y, al hacerlo, ponía en entredicho de manera figurada la pureza de sangre, el linaje aristocrático que constituye uno de los pilares sobre los que se asentaba el prestigio social de las grandes familias cuencanas de la época. De modo que su escondrijo onomástico no es una mera apelación al exotismo sino un gesto que importa un nuevo ejercicio de disidencia familiar. En el bosque de los símbolos, Emmanuel es un felino nocturno y estilizado, veloz y sagaz.

Todos a su vez destacan el atildado atuendo de nuestro artista, su «silueta hidalga de amplio chambergo cordobés, luciente faja andaluza y flotante capa señorial», en la descripción de Juan de la Rada. No es este siempre el *look* de Emmanuel; con frecuencia luce capas españolas, boinas inglesas, gorras Gatsby, panamás clásicos o sombreros de safari, y una variedad de pañuelos, corbatas, plastrones o de lazo, muchas veces acompañadas de alfileres o gemelos, sin olvidar la serie de chalecos, americanas y pantalones rayados que lo destacan incluso dentro de su mismo grupo social como puede constatarse en tantas de sus fotos.

11. Víctor Manuel Albornoz, «Emmanuel Honorato Vázquez. En el duodécimo aniversario de su muerte», en *Muy antiguo y muy moderno… Francisco Patiño Lara (1589-1660) y Emmanuel Honorato Vázquez (1894-1924)*, Cuenca, 1939.

12. Agustín Cueva Tamariz, «Semblanza biotipológica de Don Juan de Tarfe», en *Semblanzas biotipológicas*, Imprenta del Colegio Nacional Benigno Malo, Cuenca, 1944, p. 225.

13. Rodolfo Pérez Pimentel, «Honorato Vázquez Ochoa», en http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo4/v3.htm

Frente al adocenamiento que instaura la moda, el dandi inscribe su diferencia apelando a la noción de «estilo», pues, según Roberto Echavarren, al disentir de las modas, «los estilos discrepantes» –del que participan las expresiones del dandismo– «arruinan el consenso de las costumbres»:[14]

> *El* dandy *constituye una nueva aristocracia, no de la sangre, señala Baudelaire, sino del estilo. Encarna al individuo que se crea a sí mismo, que adopta un estilo de vida que le permite disfrutar de los momentos, abandonarse a un investigar y ejercitar con desparpajo sus propias inclinaciones. En vez de producir para el patrón, para el sistema, se produce a sí mismo. Este se revela en el aspecto que quiere, su modo de vestir, de presentarse, de caminar, de vivir, los lugares donde se lo encuentra y las horas a las que concurre. No incorpora las virtudes burguesas y/o obreras de la previsión y el ahorro. Gasta lo que no tiene, o todo lo que tiene se lo echa sobre el lomo.*[15]

Por su lado, hablando del «Bello» Brummel, figura paradigmática del dandismo, Virginia Woolf observa que «poseía destreza y fineza de juicio, sin lo cual no hubiera llevado el arte de hacer el nudo de la corbata a la perfección».[16] La apreciación se ajusta palabra a palabra a nuestro artista quien desarrolló no solo la maestría para anudar las corbatas sino el arte de combinarlas.

Su genuino esteticismo explica por qué parece atraerle profundamente la figura de Fausto, pues, a semejanza de este personaje icónico de la cultura alemana, Emmanuel es capaz de pactar con el diablo para conquistar la belleza.

LOS USOS DE LA FOTOGRAFÍA

Desde muy joven, cuando tiene en las manos su primera máquina fotográfica, Emmanuel empieza a captar temas familiares (paseos y reuniones, vacaciones campestres, decenas de cuadros de amor filial: niños tiernos, padres e hijos, abuelos y nietos), numerosos retratos y autorretratos, las tertulias y juergas de *la bohème*, paisajes urbanos y rurales, actividades cotidianas de la ciudad (las procesiones religiosas, los desfiles cívico-militares), escenas campesinas (las fiestas de la cosecha), asuntos a los que volverá una y otra vez. Ese variado repertorio de temas nos permite aventurar una taxonomía general de su obra fotográfica.

La función familiar

En uno de sus tempranos proyectos de investigación, Pierre Bourdieu documentó la centralidad de la familia en la fotografía observando que la mayoría de los fotógrafos están ocupados en captar las ceremonias y reuniones familiares, además de las vacaciones de verano. A partir de esa constatación el sociólogo francés afirma que:

> *La práctica fotográfica existe –y subsiste–, la mayor parte del tiempo, por su* función familiar *o, mejor dicho, por la función que le atribuye el grupo familiar,*

14. Roberto Echavarren, *Arte andrógino. Estilo versus moda*, Ripio Ediciones, Santiago de Chile, 2008, p. 12.

15. Roberto Echavarren, *Op. Cit.*, p. 39.

16. Virginia Woolf, «Beau Brummell (o el arte de hacer la corbata llevado a su perfección)», en *Gentlemen. Los mejores escritos del dandismo inglés*, prólogo de Eduardo Cozarinsky, trad. de Clara Tujcher y Haydée Yanko, Mardulce, Buenos Aires, 2015, p. 174. Aparecido originalmente en el magazine londinense *The Nation & Athenaeum*, el 28 de septiembre de 1929.

por ejemplo: solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida de la familia, reforzar, en suma, la integración del grupo familiar reafirmando el sentimiento que tiene de sí mismo y de su unidad.[17]

A la *función familiar* postulada por Bourdieu –y teniendo en cuenta el corpus visual de Emmanuel– nos permitimos agregar dos usos adicionales: la *función documental* y la *función estética*. Esta clasificación es meramente operativa, no se trata de dominios cerrados o compartimentos estancos, pues con frecuencia esos territorios se mezclan o interpenetran: así, las fotografías de los ritos familiares con frecuencia importan también su documentación, y por supuesto un abordaje estético del objeto fotografiado. Verbigracia: una hermosa imagen como la de las mujeres recostadas a la orilla del río –que recuerda a *Las señoritas al borde del Sena* de Gustave Courbet (1857)– puede ser vista como un documento familiar, aunque indiscutiblemente sobresale por su concepción artística.

Ya en 1905, cuando en su adolescencia Emmanuel empezaba sus travesuras fotográficas, el famoso historiador de arte Alfred Lichtwark sostenía que «hoy en día, ninguna obra de arte es contemplada con tanta atención como la propia fotografía, la de los parientes y amigos más próximos, la de la mujer amada», argumento con el cual –según Walter Benjamin– «desplazaba el análisis desde el ámbito de las distinciones estéticas al de las funciones sociales».[18]

Ahora bien, mientras la fotografía familiar suele ser estereotipada y convencional, en tanto que representa a las personas en sus papeles socialmente asignados –el padre, la esposa, los hijos–, lo que distingue a Emmanuel es su capacidad para captar la individualidad de los sujetos retratados; y algo más: no se propone fotografiar a la familia cuando está involucrada en experiencias extraordinarias –no busca el momento estético o revelador– sino más bien procura sorprender a los miembros del entorno familiar en su trámite habitual y ordinario.

He aquí un apurado catálogo de los motivos familiares que aparecen en sus fotos: la intimidad doméstica, las fiestas, las reuniones y comidas, las vacaciones campestres, las tenidas al aire libre, los romances campales, las escenas de caza, las cabalgatas, bañistas y balnearios, los viajes interprovinciales (*Camino a Huigra*) e internacionales (algunas fotos de sus padres en París). Protagonistas: los padres, la esposa, las hijas, su suegro. Escenarios privilegiados: casa de Remigio Crespo Toral (actualmente sede del Museo que lleva su nombre); la Hacienda Tomebamba, de Honorato Vázquez, en La Josefina; la Hacienda Guangarcucho, de Remigio Crespo, en la vía a Paute; la Hacienda Totorillas, propiedad de la familia Vázquez, en Tarqui, y la Hacienda del Cabo, sitio de confluencia de la *high society* morlaca en Paute.

La función documental

Si nos atenemos a la idea de que «un documento es un testimonio material de un hecho o acto realizado por instituciones o personas físicas,

17. Pierre Bourdieu, *La fotografía: un arte intermedio*, trad. de Tununa Mercado, Nueva Imagen, México, 1989, p. 38. Originalmente publicado en francés, en 1965.

18. Walter Benjamin, *Breve historia de la fotografía*, trad. de Wolfgang Erger, Casimiro Libros, Madrid, 2011, p. 38. Ensayo publicado originalmente en los números 38, 39 y 40 de la revista *Die Literarische Welt*, septiembre-octubre de 1931.

jurídicas, públicas o privadas, registrado en cualquier tipo de soporte (papel, cintas, discos magnéticos, videos o fotografías), dando lugar a una fuente archivística, arqueológica, audiovisual», según la muy plausible definición de Wikipedia, no cabe duda de que buena parte de la producción fotográfica de Emmanuel puede ser tratada como documentos urbanos, sociales, etnográficos o antropológicos.

En una villa con una modernidad todavía incipiente, regida por profundos lazos comunitarios (relaciones familiares, barriales, gremiales), Emmanuel es el *flâneur* –ese personaje errante de la urbe moderna magistralmente descrito por Baudelaire– que hace de la ciudad su campo de instrucción, que «entra en la multitud como en un inmenso depósito de electricidad»;[19] una mezcla de paseante y cronista que levanta actas de los ritos cívicos y religiosos de la urbe, prestando especial atención a los templos, puentes y edificios en construcción. Aquí nuestro artista desborda las coordenadas melancólicas de su generación para apostar no por las reliquias o vestigios del pasado sino por la ciudad en obras, por la ciudad nueva y pujante del futuro. No en vano es un hombre familiarizado con las tecnologías en boga. En los años en los que se aplica a la fotografía, Emmanuel siente que algo especial está ocurriendo en la ciudad monástica, sospecha que está asistiendo a su florecimiento, y no pierde la oportunidad para rendir su testimonio visual de la coyuntura.

Ya Susan Sontag en su brillante y seminal libro *Sobre la fotografía* (1976) señalará que:

> *El fotógrafo es una versión armada del paseante solitario que explora, acecha, cruza el infierno urbano, el caminante voyeurista que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos. Adepto a los regocijos de la observación, catador de la empatía, al* flâneur *el mundo le parece «pintoresco».*[20]

Estos son los motivos de su tarea documental: las fiestas populares, las revistas militares, las procesiones cívicas y religiosas, los deportes hípicos o acuáticos, los partidos de fútbol, las estaciones del ferrocarril, los mercados de la ciudad, fachadas y altares de iglesias, las fábricas artesanales de sombreros, vistas de lagos, cordilleras, sembríos, caminos de herradura, senderos montañosos, las corridas de toros en España. Escenarios privilegiados: Cuenca, la campiña azuaya (las haciendas ya nombradas de la familia), Quito (la Catedral, la Plaza de San Francisco, el Observatorio Astronómico de La Alameda), Madrid, Granada, La Alhambra, París.

La función estética

Es en el uso estético de la fotografía donde Emmanuel establece su diferencia y singularidad con respecto a sus colegas de la ciudad y el país. Esta aplicación estética se realiza de modo prioritario en numerosos retratos (individuales o de grupo) y en sus autorretratos.

19. Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, traducción y prólogo de Álvaro Rodríguez Torres, El Áncora Editores, Bogotá, 1995, p. 36.

20. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, trad. de Carlos Gardini revisada por Aurelio Major, Alfaguara, Buenos Aires, 2006, p. 85.

Desde el comienzo de su actividad fotográfica, Emmanuel hace evidente su visión particular, su profunda atracción por la iluminación difusa, traduciendo con gran eficacia la lección del impresionismo: antes que la exacta representación de las formas se trata siempre de captar la incidencia de la luz sobre el objeto (o como diría Paul Valéry: «las vicisitudes de la luz entre los cuerpos»[21]), pues la luz tiende a difuminar sus contornos; de allí la punzante sensualidad, la peculiar reverberación y textura de sus registros. Este tratamiento plástico, el uso del «objetivo suavizador» –como llamaban sus colegas al peculiar efecto con el que conseguía esas singulares atmósferas–, quizá constituya su mayor aporte estético y adscribe su fotografía a la corriente pictorialista.

Surgido como reacción a la fotografía de aficionados, a la difusión masiva de la cámara fotográfica y su sistema de revelado en laboratorios industriales, el pictorialismo se desarrolló entre fines del siglo XIX y durante los años veinte, cuando algunos fotógrafos en Europa y Estados Unidos empiezan a considerarse artífices de imágenes y no de meros documentos visuales. Frente a la fotografía academicista, naif y comercial, los pictorialistas fueron impresores especializados que se valieron de una amplia gama de técnicas, en particular la impresión al platino o a la goma. En su reivindicación de los valores propios del lenguaje fotográfico como medio artístico, acuden con frecuencia al desenfoque o al efecto *flou*. Por eso algunos de sus motivos recurrentes son los días nublados, lluviosos y, en general, los paisajes donde los agentes atmosféricos impiden la nitidez de las imágenes, introduciendo la borrosidad en la representación; borrosidad presente también en los retratos; tampoco les son ajenos los juegos de luces y sombras. Entre la escena y la cámara muchos autores buscan la intercesión de filtros y pantallas que contribuyen a ese efecto de difuminado o barrido.

En su célebre ensayo *La cámara lúcida* (1980), Roland Barthes decía que el pictorialismo «no es más que una exageración de lo que la foto piensa de sí misma»,[22] es decir que supone de algún modo un ejercicio metafotográfico, en tanto nos hace pensar en la naturaleza misma del lenguaje fotográfico, algo no desencaminado de un artífice que investigó y experimentó con los procesos de revelado (técnica de *ambrotipo*, virajes al cloruro de oro, empleo del citrato férrico), sin olvidar los apuntes donde reflexiona sobre su oficio como fotógrafo.

Lo sorprendente y escandaloso para ese momento es que en Emmanuel el objeto central del deseo fotográfico es el cuerpo femenino, ni más ni menos que las mujeres de su entorno familiar y afectivo (particularmente su hermana María, su esposa Rosa Blanca Crespo y sus cuñadas), a las que tantas veces captura en su tránsito doméstico, cotidiano; y otras damas de su órbita social, a quienes emplaza en sugerentes poses, sutilmente provocadoras (a veces con el dorso y pecho parcialmente descubiertos), o bien, rodeadas de dispositivos nítidamente simbólicos: sobresalen por su frecuencia aquellas que comparecen sosteniendo un buqué o detrás de

21. Paul Valéry, «En el centenario de la fotografía», en Walter Benjamin, *Op. Cit.*, p. 47.

22. Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. de Joaquim Sala Sanahuja, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 71.

un ramillete de flores (un *leitmotiv* de su repertorio iconográfico), alguna otra asoma envuelta en una amapola (planta de virtudes alucinógenas), alguna más con un mantón de Manila estampado con motivos florales, o posando junto al tronco de un árbol. Hay también una hermosa toma de dos ninfas junto a un estanque invadido de hojas con un surtidor en forma de sileno (el imaginario grecolatino característico de la sensibilidad modernista), una pareja tendida sobre la calcha desgranando mazorcas de maíz, o su hermana asiendo un cáliz como la Isolda de la fábula medieval. Y a propósito de leyendas femeninas abundan las encarnaciones o reminiscencias de «Cloes, Giocondas, Desdémonas y Margaritas» según la lista elaborada por el poeta Manuel Moreno Mora[23] –quizá el primer intelectual que comprende el ámbito y el alcance estético de su fotografía–. Estas f*emmes fatales* son representaciones del sino trágico o incierto de la belleza y el deseo. Otro tópico de sus retratos son las modelos a orillas de los ríos como una especie de náyades andinas, de deidades fluviales custodiando el curso de las aguas. Ya sean accesorios naturales o artificiales los que acompañen a los sujetos fotográficos, estos se hallan traspasados de sugerencias eróticas y sacrílegas propias de la sensibilidad simbolista o decadente, del espíritu *Art Nouveau*.

Barthes anota que «los grandes retratistas son grandes mitólogos: Nadar (la burguesía francesa), August Sander (los alemanes de la Alemania prenazi), Richard Avedon (la *high-class* neoyorquina)».[24] De Emmanuel podríamos decir que fue el gran retratista de la aristocracia cuencana si no fuera porque también se interesó por apresar en su lente decenas de personajes anónimos: oficiales del ejército, músicos populares, indígenas y campesinos. La cámara lúcida de nuestro artista sabía que ante el ojo del fotógrafo como ante la muerte «son iguales los que viven por sus manos y los ricos», según el *dictum* de Jorge Manrique. Sin olvidar que fue también el fotógrafo de la ciudad, de su vida corriente y de sus ritos urbanos, de su arquitectura y edificación modernas.

En una sociedad donde el poder económico y la hegemonía de los discursos sociales los detentaba la aristocracia y la burguesía, círculo cerrado y finito para quienes el talento artístico como las virtudes morales e intelectuales era un asunto genético,[25] resulta coherente que sean sus predestinados miembros el objetivo central de los fotógrafos de la ciudad. Por lo demás, *hobby* o negocio, los medios de producción artística (las cámaras en este caso) eran de su propiedad, o, en su defecto, eran los que podían costearse con mayor facilidad un retrato o una sesión fotográfica. Quizá la profunda rebelión y modernidad de Emmanuel estribe precisamente en su apertura a las clases subordinadas y a los asuntos «vulgares» que habían merecido el desprecio histórico de la aristocracia y de la burguesía. Esta dirección de su trabajo lo emparenta con algunos de sus colegas locales como Salvador Sánchez, Rafael Sojos y Agustín Landívar, este último amigo y compañero de Emmanuel en las aulas universitarias. Es interesante destacar que en ninguno de ellos se

23. Manuel Moreno Mora, «Emmanuel Honorato Vázquez y su última exposición de fotografías», en *América Latina. Revista de Unión Latinoamericana*, Cuenca, 1925, p. 201.

24. Roland Barthes, *Op. Cit.*, p. 77.

25. En la *Monografía del Azuay* de Luis F. Mora y Arquímedes Landázuri, al pie de una de las láminas que lo ilustran, a propósito de la familia Cordero se dice: «En Cuenca, como en ningún otro lugar, el talento es el privilegio de familias enteras. Ciencia, arte y virtudes, se transmiten por herencia, como lo veremos en el transcurso de estas páginas». (*Monografía del Azuay*, Luis F. Mora y Arquímedes Landázuri comp., Tipografía de Burbano Hnos. / Empresa Tipográfica de Sarmiento Hnos., Cuenca, 1926, lámina 27).

advierte una actitud condescendiente con los individuos retratados sino un hondo compromiso humano.

Comentario aparte merece el ciclo de fotos que realiza en 1917 para ilustrar *La leyenda de Hernán*, extenso poema narrativo que Remigio Crespo publica ese año, donde Emmanuel recrea los pasajes cruciales del texto en interiores y exteriores, con estupendas puestas en escena. *Mutatis mutandis*, estamos ante una suerte de fotonovela, treinta años antes de la invención de este género popular.

Otra foto inquietante es la imagen estereoscópica de una revisión militar (al parecer en España) a la que su autor sobreimprime la imagen de un Cristo crucificado, una foto que sorprende como un anticipo de la célebre y polémica escultura *La civilización occidental y cristiana* del artista argentino León Ferrari (1965), donde se ve un Cristo crucificado sobre un bombardero americano.

Son numerosos los fotógrafos extranjeros y coetáneos con los que dialogan las fotos de Emmanuel; para no abundar en ejemplos, y salvadas las distancias, postulamos tres nombres: Jacques Henri Lartigue (1894-1986), que comparte con nuestro artista su entorno aristocrático y su repertorio temático: familiares y amigos, mujeres hermosas y paisajes; y dos extraordinarios casos de la época dorada de la fotografía peruana: los hermanos Vargas –Carlos (1885-1979) y Miguel (1887-1976)–, dos dandis de Arequipa enamorados de la noche y de los destellos del pictorialismo, y Baldomero Alejos (1902-1976), retratista y cronista insigne de la sociedad ayacuchana.

RÁPIDO Y DESDEMORADO

Miles son las fotos que tomó Emmanuel en su breve vida, placas que durante muchos años se convirtieron en verdaderos *X-files* de los herederos, acaso por un exceso de pudor o cortesía con los descendientes de los personajes comprometidos en ese profuso repertorio de imágenes. Ahora que podemos disfrutar de este expediente, otrora secreto, no podemos sino suscribir la aserción del poeta Manuel Moreno Mora quien, con motivo de la presentación de lo que a la postre sería la última exhibición de Emmanuel en vida, concluyó su alocución afirmando de manera tajante: «Honorato, es Ud., en el Ecuador, el primer artista de la foto».[26] A la luz de su obra avanzada, visionaria y atrevida, presumimos que Moreno Mora no exageraba ni mentía.

Si la fotografía significó para Emmanuel un instrumento con el cual descubrir y apresar una realidad en pleno proceso de transformación (de una tardía modernización), de cartografiar su entorno democratizando su experiencia y mirada del mundo y de poner al desnudo el deseo y la belleza de los cuerpos que encontró en su camino, para nosotros su legado visual sigue siendo una excelente ocasión para conocer la historia, la geografía humana y física de aquel momento, tanto como las tribulaciones y dilemas morales de un artista cardinal de la modernidad ecuatoriana.

26. Manuel Moreno Mora, *Op. Cit.*, p. 203.

En desdemora llamó Emmanuel a una de aquellas alegorías dramatizadas que publicaba habitualmente en la revista *Austral* con el concurso de las bellas muchachas de su medio.[27] El neologismo –propio de su dicción poética– bien vale para el mismo artista que, aunque vivió a prisa (rápido y *desdemorado*, conforme a su velocidad personal) supo manejar los tiempos de su arte con la lentitud que demandaban sus operaciones técnicas (*lento en la sombra*, demorándose en los pliegues de la luz), y entendió como ninguno el *tempo* dilatado y barroco de su ciudad, mientras atisbaba los recovecos del tiempo por venir.

Cristóbal Zapata
Cuenca, 3 de septiembre de 2017

27. Felipe Díaz Heredia, «Emmanuel Honorato Vázquez: "El Poeta de la Luz"», en *Agenda Cultural*, Municipalidad de Cuenca, diciembre, 2008, p. 19.



Familia cuencana, primera comunión



Boda



Novios en estudio fotográfico



Cornelio Crespo Vega



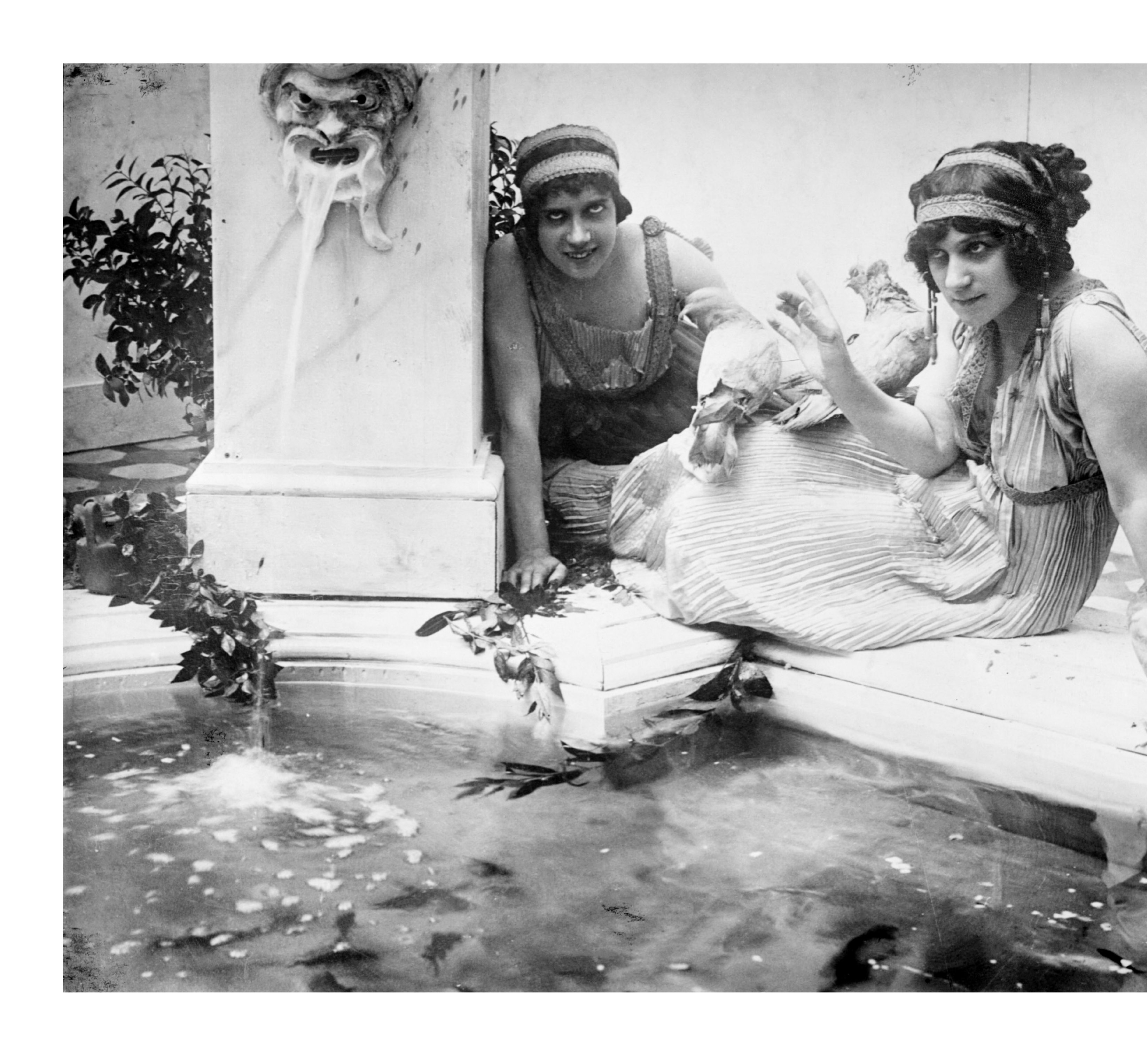
Batallón militar
Abdón Calderón


MILITAR
CALDERÓN



Brindis entre amigos







Musas durante
la Fiesta de la Lira



Damas de la sociedad en 1922



Discurso de Rafael Burbano Vázquez en la Plaza Calderón



Templo de Santo Domingo, Cuenca



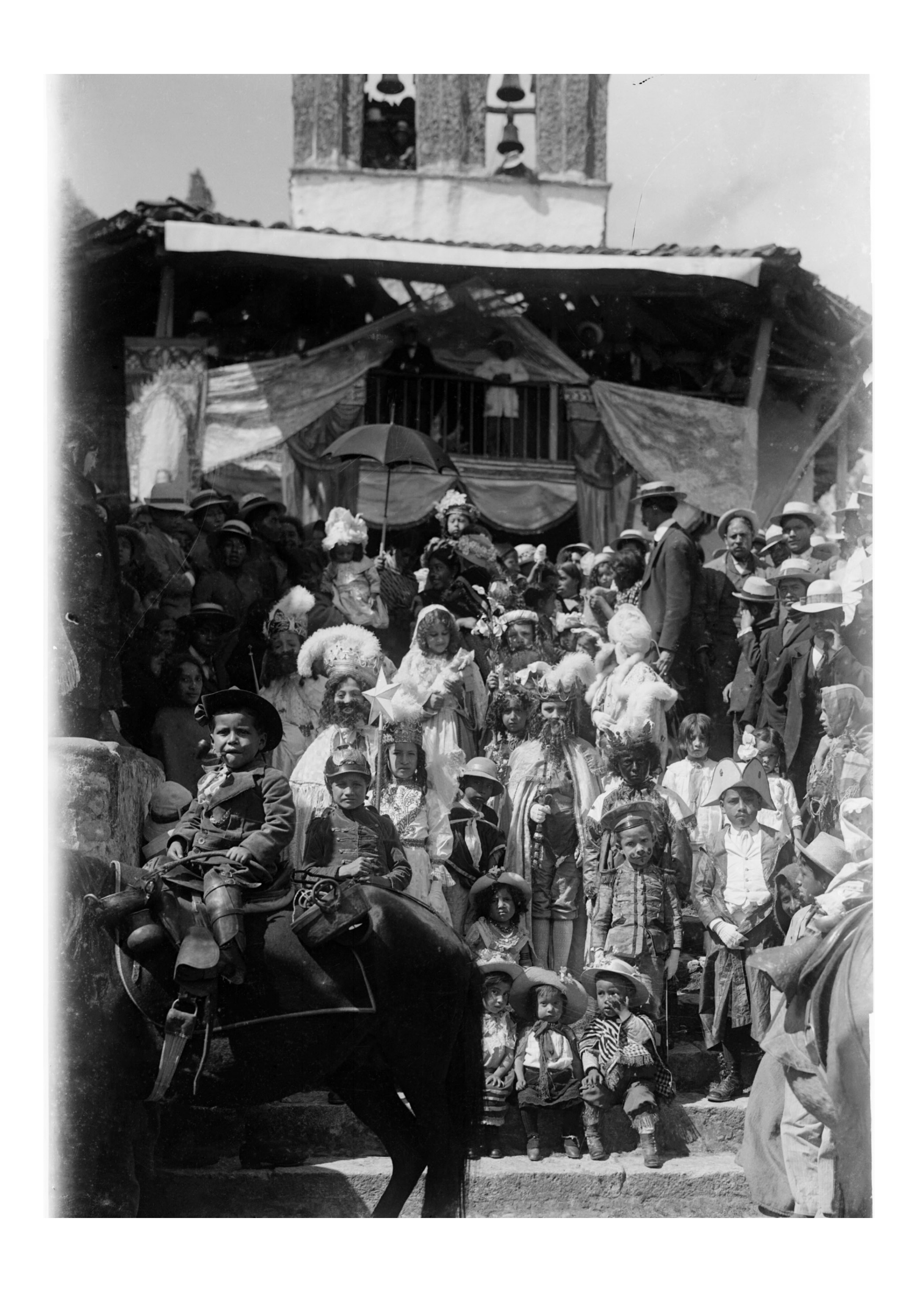
Desfile Militar junto al Seminario San Luis



Beatas

Ezequiel Márquez, Daniel Célleri y Honorato Vázquez





Festividad navideña



El Pase del Niño



El Valle de Paute





Campesinos camino a la feria del domingo



Fiesta de la cosecha





Familia campesina







Indígena de la Amazonía



Cabalgata a la montaña

Dos niños indígenas cargados por Emmanuel





Emmanuel junto a su padre, tíos y los empleados de la hacienda



Doña Hortensia Mata y su familia



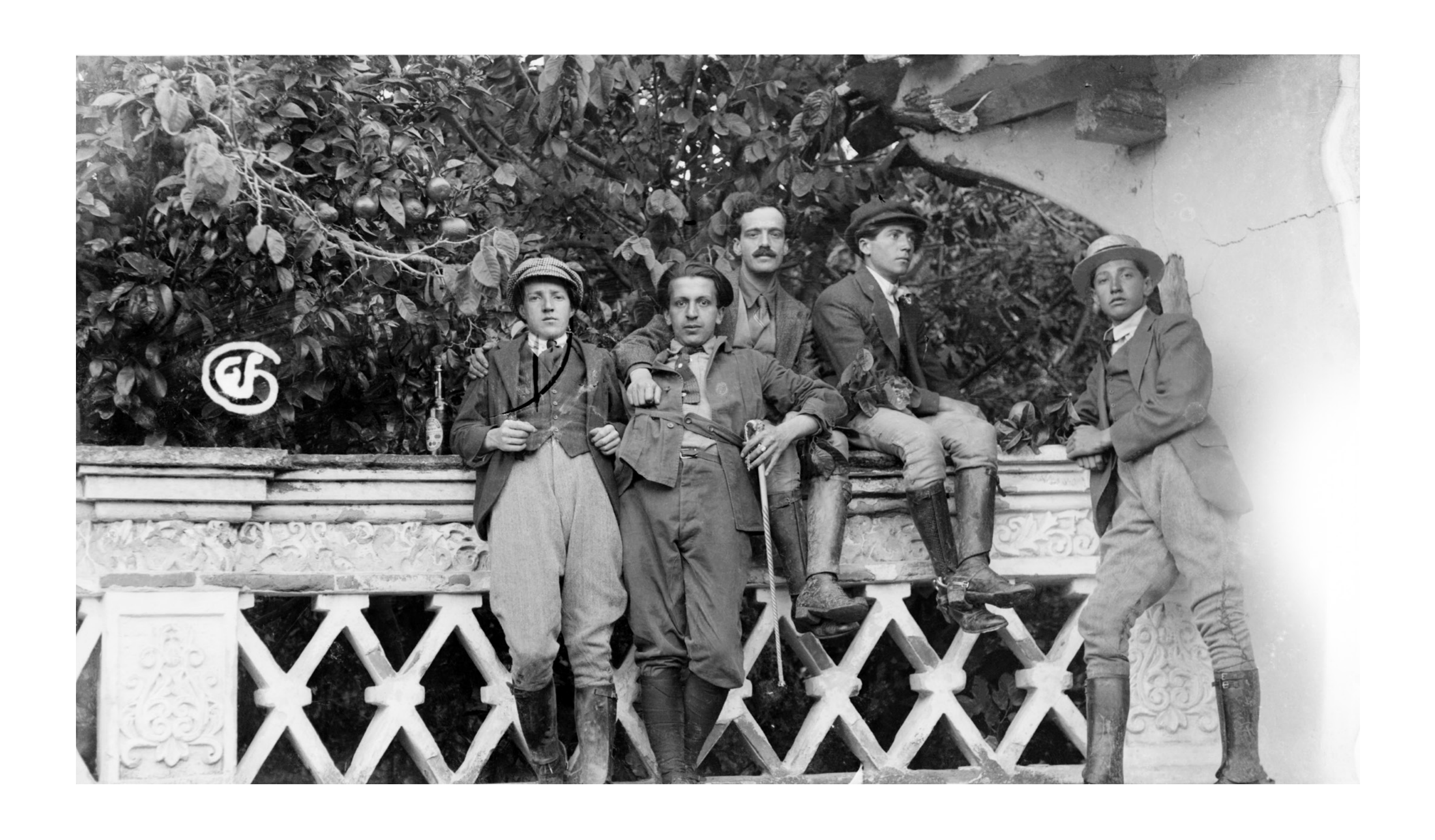
Rosa Blanca y una amiga al borde el río Paute



A orillas del río Paute

Filomena y Rosa Blanca Crespo Vega





En la estancia con los amigos



Regina, Victoria, Mercedes y Alberto Crespo Ordóñez



En un vergel del Tomebamba



Muchachas en la casa de Remigio Crespo Toral



Familia Crespo Pozo de luto



Niña en la galería artística de Emmanuel



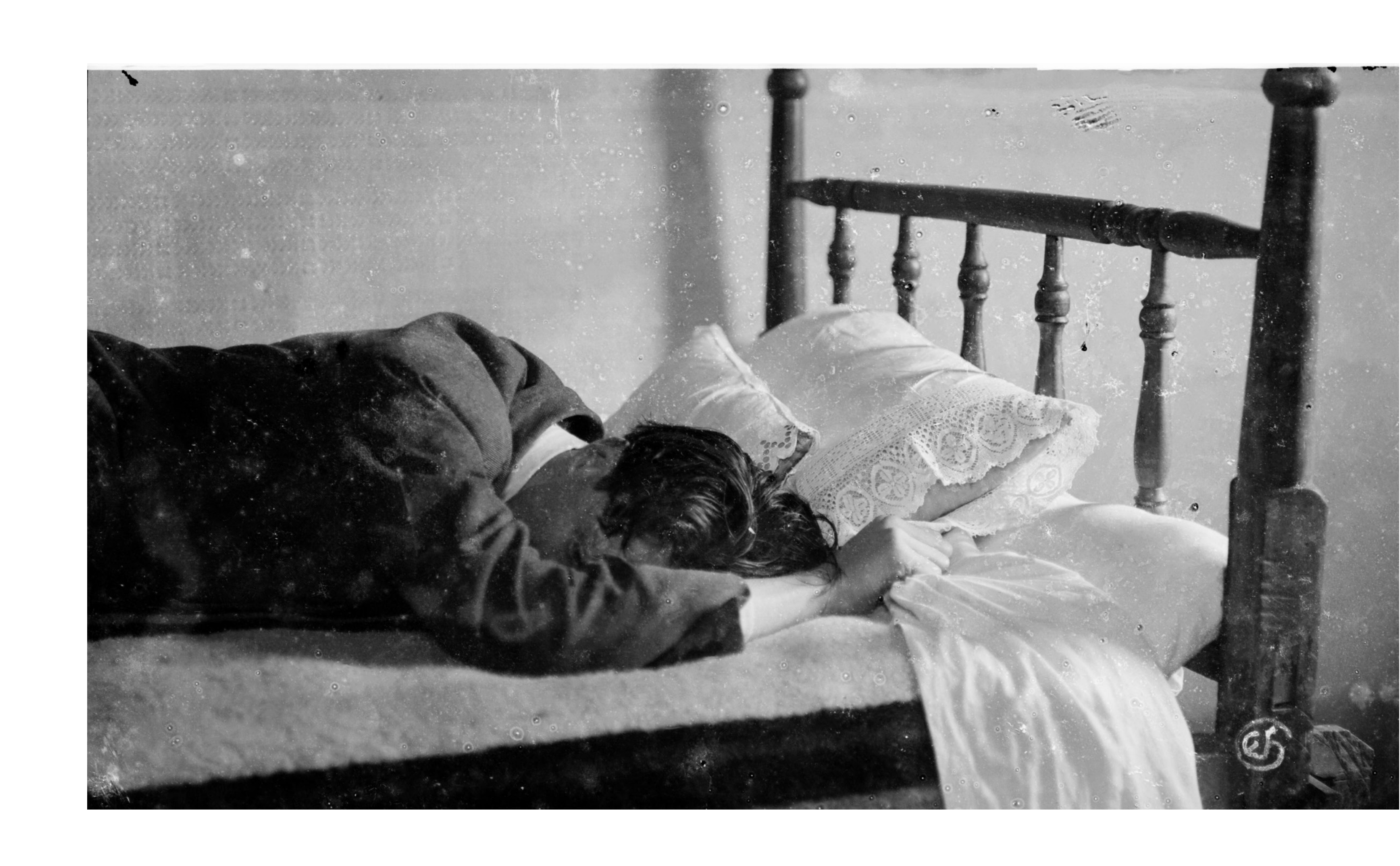
Baile de pañuelos



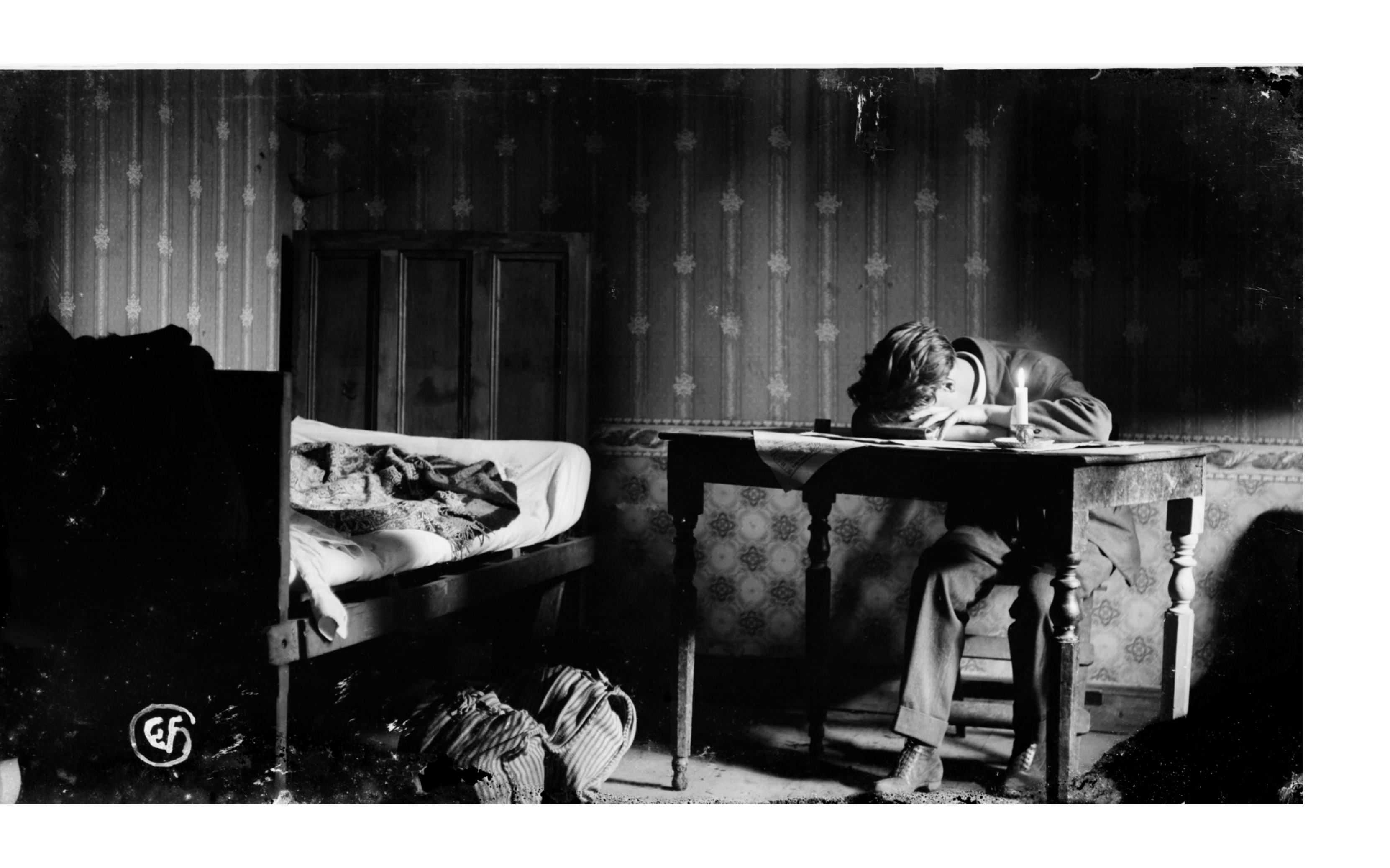




Tenida bohemia



Escena para el libro *La leyenda de Hernán*, de Remigio Crespo Toral



Escena para el libro *La leyenda de Hernán*, de Remigio Crespo Toral



José Crespo actuando para el ciclo *La leyenda de Hernán*



Cornelio Crespo, enfermo de fiebre



María Vázquez Espinosa, hermana de Emmanuel



Enriqueta Dávalos



María, Raquel e Inés Toral Vega



María Vázquez Espinosa representando a Isolda



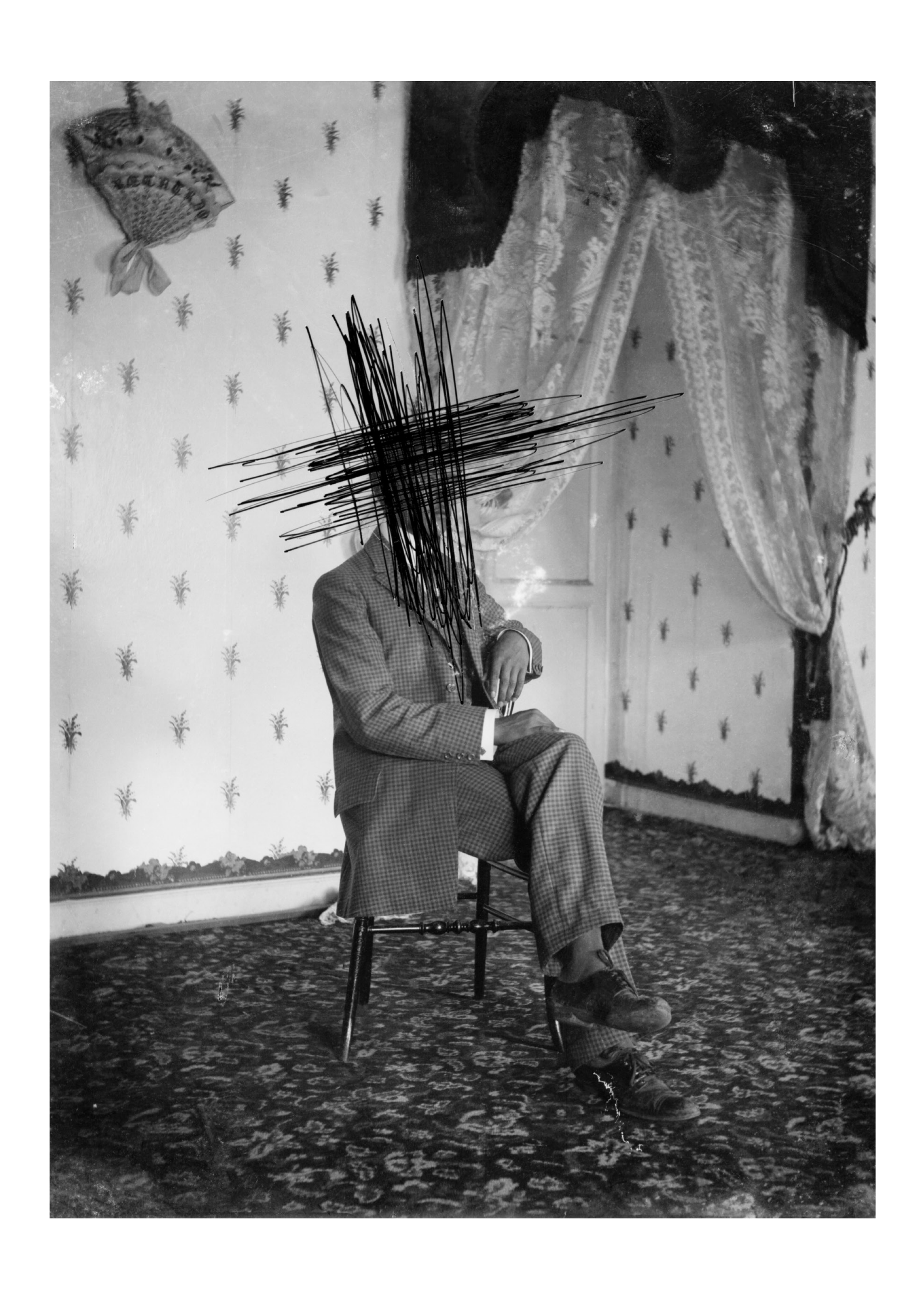
María Luisa Calderón González



Dorso apoyado en el sauce



Novios (fotografía amputada)



Retrato de caballero (fotografía rayada)



Retrato de Rosa Blanca Crespo, esposa de Emmanuel
(fotografía rayada)







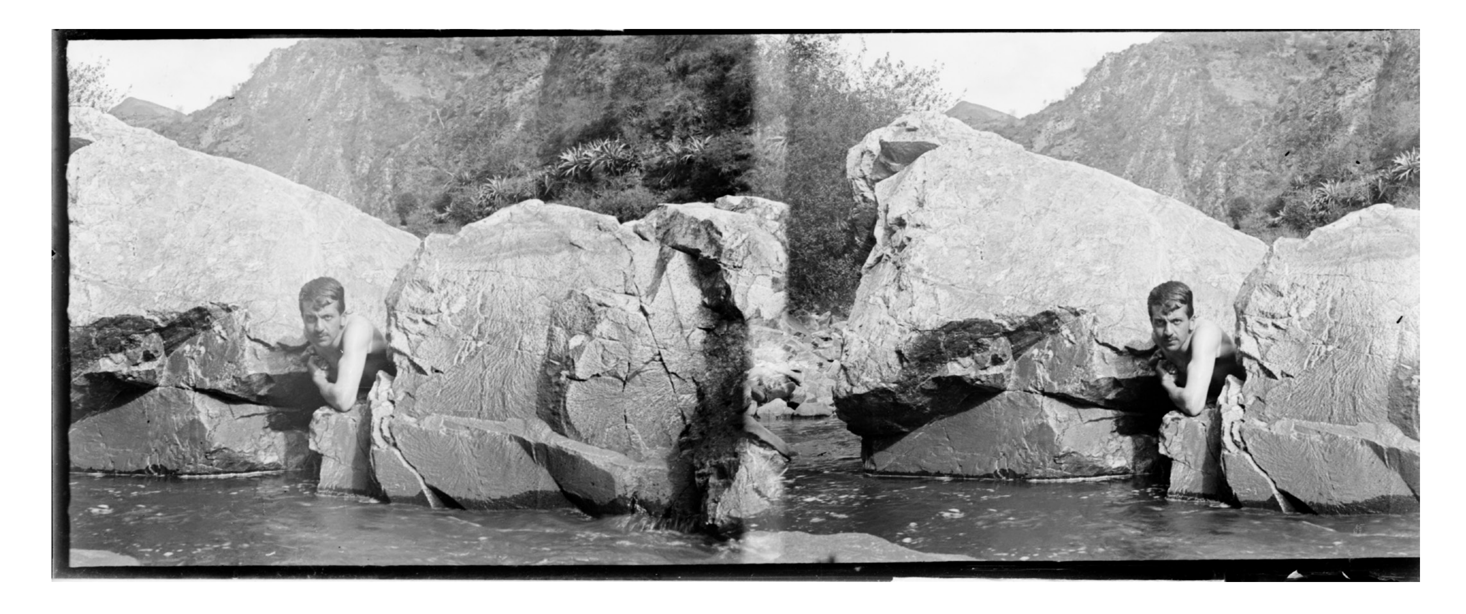


Paseos al campo

Retrato de María Vázquez, hermana de Emmanuel







Caminata por la hacienda

Autorretrato



Bañistas





Rosa Blanca Crespo y sus hermanos



Emmanuel y Rosa Blanca



Mercedes Crespo Ordóñez
y sus hermanos





Rosa Blanca



Autorretrato con safari



Rosa Blanca y sus hijas Magdalena y Rosario



Emmanuel Honorato Vázquez y su hija Magdalena

Rosa Blanca Crespo y su hija Magdalena







FOREWORD

The work of Emmanuel Honorato Vázquez, Ecuador's most representative photographer, has remained hidden from his premature death in 1924, at the age of thirty-one, to the present day. A few isolated images were known, but the most significant part of his work has never been exhibited or published.

We are convinced of the transformative power of culture and are proud to contribute to making the unpublished work of this great artist more widely known.

A nation that fails to preserve its historical memory will be unable to understand itself, or take pride in itself, or learn from its mistakes. Safeguarding memory and reflecting on it are essential tasks in the making of a nation's citizenry.

These images give us an unparalleled insight into Ecuadoran society in the early twentieth century. They offer a fascinating depiction of a complex, stratified, and inequitable society, as well as of the richness of the popular traditions, celebrations, rituals, and customs of the time. The photographs were taken mainly in Cuenca, Quito, and Madrid. Emmanuel Honorato Vázquez was a misunderstood artist, an iconoclastic rebel, a bohemian, a passionate lover of freedom and beauty, and a brilliant writer and editor. His work reminds us that art is the territory of freedom and that, when it is genuine, it survives adversity and the ravages of time.

Mauricio Rodas Espinel
Mayor of the Distrito Metropolitano de Quito

THE IMPROBABLE LEGACY OF AN ENFANT TERRIBLE

Following his premature death at the age of thirty-one, the glass plates were stored away and forgotten. Someone is supposed to have destroyed the negatives of nudes, affecting as they did the honor of certain prominent people in the society of Cuenca. The Acosta Vázquez grandchildren, the current proprietors of the artist's archive, tell how they used to sneak up into the humid, dusty attic and play with the glass plates. Their grandfather, his writings, his drawings, and his photographic work were always cloaked in mystery.

The Acosta Vázquez family asked me to look over the archive and give them my opinion on its artistic and documentary value. They had promised their mother Magda, Emmanuel Honorato's daughter, that they would grant his work its due importance and rescue it from oblivion.

The fragile glass plates were carefully transported to Quito. Many of the negatives were still in the original papers they had been wrapped in by Emmanuel Honorato Vázquez, probably years before his death toward the end of 1924. Most of them were undated and uncaptioned. The plates were in very poor condition and the few celluloid negatives from the last years of his life were deformed by the heat and cold they had been subjected to. In some cases the paper was stuck to the emulsion on the glass plate and it was impossible to remove it. The spreading of fungus bore witness to the moist conditions the plates had been stored in for more than ninety years. A great deal of work was going to be required to restore the deteriorated negatives.

We took the minimum necessary measures, cleaning the plates with electric dryers, wrapping them in acid-free paper, and scanning the 2,637 images one by one so that we could examine their contents. It was a painstaking task that took almost a year and it was a real challenge, given the deteriorated state and the dynamic range of the glass plates. No modern scanner was able to recover the detail in the shadows, so we had to adapt an old one. When the plates were laid on the light table, many of them looked completely black or white. Only multiple scans managed to reveal what they contained.

I am sure most of the negatives were never printed. A tiny percentage of them were made into prints, almost by chance, for an exhibition organized by the Ecuadoran Central Bank (Cuenca) in 1999. These are the only photos of Emmanuel Honorato Vázquez that are known. Most of them have never seen the light.

Patricio Tipán, the technician in charge of the scanning, called me every time he found an unusual image, a real jewel. It is true that the images were in very bad condition, but many of extraordinary artistic or documentary value had been salvaged.

One of the first surprises was the care with which Emmanuel Honorato Vázquez had worked. Some of the portraits were impeccable, closely resembling the chiaroscuro work of Martín Chambi, although they had been made decades earlier. It is possible to see the esthetic he was striving for in the artist's copies, which are generally low-contrast prints made from high-contrast negatives. The blacks are never totally black, often verging on red, yellow, or orange, reflecting a technique frequently used in the pictorialist movement.

The most valuable aspect of Emmanuel Honorato's work is doubtless the psychological depth of his portraits, his ability to penetrate the lives of his subjects, uncovering their most intimate secrets and concerns. I have no hesitation in affirming that Emmanuel Honorato Vázquez is the most daring and innovative photographer in the history of Ecuador, and one of the most important ever produced by Latin America.

FROM OUTSIDE TO INSIDE

From an archive as sizeable as that of Emmanuel Honorato Vázquez, it is possible to establish multiple narratives. Among the negatives and glass plates of the family collection there are all kinds of scenes: studio portraits, spontaneous portraits captured on the street, images of everyday life, advertising commissions, vignettes with an artistic slant, reproductions of art works, indigenous festivals, popular traditions, and many photographs of family and friends.

From the time he was given his first camera by his friend Miguel Moreno, at the age of twelve, Emmanuel Honorato found a theme that would accompany him the rest of his life: the self-portrait. He often asked others to snap the shutter or used a mechanical self-timer. There are literally hundreds of self-portraits in the archive, of the most varied kind, including numerous group portraits in which the photographer included himself. These images allow us to follow Emmanuel Honorato's own transformation, inner and outer.

In the earliest photos he appears as a scrawny youth with an intense, fragile, and hypersensitive gaze (pages 20, 21, 22, and 23), eventually transformed into a man with an unbridled vital impulse, a lover of his freedom (pages 24, 25, 75, and 120), fully aware of his own magnetism. The constant struggle between his desire to live, to explore the world and his senses, and the call of reason coming from his family circle: this was the conflict that marked the greater part of his existence.

I have ordered the photographs in this book in such a way as to provide a broad perspective on the archive of Emmanuel Honorato Vázquez. Since it is no longer possible to establish a reliable chronology, owing to lack of infor-

mation, I have sought to construct a thematic sequence. The introduction contains some of his most iconic self-portraits. We then move on through his most descriptive, exteriorized photographs, which depict the society of his time, to his more personal and intimate images. It is a journey from an historical and anthropological perspective to a psychological one.

One way of approaching an archive is to ask ourselves about the use and circulation of the photographs. What was this image made for? Was it handed over to someone in exchange for money? Was it commissioned by a company or an individual? Did it have an artistic or advertising purpose? Was it intended for publication in a magazine? Was it made for the family photo album or as a souvenir? We must remember that photography was an expensive activity, in spite of its dramatic democratization as a result of the change from the collodion (wet plate) process to the widely marketed dry plate process, which greatly facilitated the taking of photographs.

In the early twentieth century, photographers all over Latin America established flourishing photography studios: Carlos and Miguel Vargas in Arequipa (Peru), Martín Chambi in Cuzco (Peru), Constantino Jiménez in Juchitán (Mexico), Romualdo García in Guanajuato (Mexico), and Manuel Jesús Serrano in Cuenca (Ecuador). For years, Emmanuel Honorato Vázquez ran a studio in Cuenca, in collaboration with Ricardo Crespo Ordóñez, where they produced images on demand. Cuenca was then a small city of 30,000 inhabitants lost in the Andes of southern Ecuador. The images are of extraordinary quality, on a par with those produced by Honorato's peers across Latin America. Honorato's family belonged to the wealthy and cultivated society of Cuenca: his friends and relatives were artists, intellectuals, and men of letters. During this stage of his professional career, Honorato mainly produced portraits of members of his own social class (pages 43, 44, and 45).

What eventually enriched his vision was the fact that he made a living only incidentally from photography: he enjoyed the luxury of photographing whatever attracted his attention. He produced portraits on commission and occasionally photographed social or civic events, but most of his work was that of an amateur. In the early twentieth century the term "amateur" was used not to describe those who lacked the tools and training of the "professional," but to emphasize the creative freedom enjoyed by certain photographers who did not depend economically on the activity. Indeed, it was amateur photographers who were the driving force behind the pictorialist movement.

Emmanuel Honorato's interest in popular traditions deserves a mention apart. He photographed campesino families (page 69), groups of gypsies (page 71), the Pase del Niño –part of the Christmas festivities in his hometown of Cuenca– (pages 60 and 61), and other indigenous festivals (page 67). He made some marvelous portraits of Amazonian indigenous people (page 73). And in spite of belonging to a wealthier economic class, he moved comfortably among the poor campesinos of rural Ecuador. The enthusiasm he felt for simple country life can be seen in the photograph of himself with a shotgun carrying two indigenous children (page 75). He remained himself, and was fully content, when away from society.

In spite of their affectionate relationship, Emmanuel's father, the diplomat and man of letters Honorato Vázquez, with his religious and conservative values (page 59, right), did not look kindly on the group of friends surrounding his son, as several of his letters show. The photo of the churchgoing women passing by on the street (page 58) is a *divertissement*: he has captured them *in fraganti*, and the movement of the camera shows that he did not have time to set up the tripod. For these pious women, Emmanuel Honorato must have been the devil incarnate.

The largest category of images is that of family photographs, including those of friends, who were often relatives as well. The entire family, with servants and various wards in tow, might take part in a holiday excursion to a hacienda in the countryside (pages 76 and 77). They would eat and drink and celebrate together. Emmanuel Honorato made group portraits, captured scenes of everyday life, and photographed the prettiest girls in the family (page 85). There are groups of men and women quietly enjoying themselves on the banks of a river (pages 78 and 79) or in some spacious country house. The images constitute a matchless description of the customs and mores of the upper classes of a small Andean village: a life a privilege in which ties of affection run deep and are not restricted to blood relations.

A great deal has been said of the bohemian character of Emmanuel Honorato Vázquez. A series of legends have been woven around his personality and many have wondered why there has been an attempt to render him invisible, even to censor him, given that he is one of most important Ecuadoran artists of the early twentieth century. Bohemians of the period drank absinthe and consumed opium and other substances, fairly common and totally legal at the time, but this was not the central aspect of bohemian life. The fundamental fact is that the bohemian lifestyle became the axis of an intellectual movement that brought together Ecuador's foremost thinkers, writers, and artists. This *modernista* awakening, which adopted –after a delay of many years– the values of French symbolism, was liberal, secular, and anticlerical.

Most bohemians were men. They met to celebrate or to debate (page 91) or to go on excursions together. They dealt with the themes of death, the pleasures of the senses (the *carpe diem* of Renaissance poetry), fantasy, the return to classical canons of beauty, and, of course, music and politics. They tended to give great importance to hermetic symbols, which conveyed spiritual or metaphysical messages to the initiated. In an age when society still wavered between a clerical conservatism based on the power of the landowner class and the secular liberalism of bourgeois agro-exporters, bohemian life was a potent breath of secularism, modernity, and creativity.

The images with a clear artistic intention occupy a chapter apart. They are inspired by the pictorialist movement, which was very much in vogue in Europe and the United States at the time. Pictorialism demanded that photography be considered an art on the same level as painting. Pictorialist photographers used flare and diffusion filters in their portraits in an attempt to create effects similar to those of impressionist painting. They photographed idyllic pastoral landscapes and were fascinated by exoticism and the purity of primitive peoples.

Pictorialism soon exhausted itself, failing in its fundamental purpose of making photography be considered an art equivalent to painting or sculpture. Its weakness was precisely that it imitated romantic and impressionist painting instead of offering an alternative vision proper to the new medium. Indeed, one of photography's greatest virtues was that it freed painters from the yoke of reality: a photograph, with its mechanical soul, could describe the world much more precisely than any painting.

Almost everything published about Emmanuel Honorato in the past has given special importance to these artistic images in the pictorialist vein (pages 100, 101, 103, 104, and 105). I do not believe, however, that in the context of his entire oeuvre these are the most original or most important images. They are valuable anecdotal historical documents, but Honorato's greatest creative force emerges when he abandons flare and soft focus to photograph the people around him in a more direct way. His gaze is of such power and sweetness that he succeeds in unveiling his subjects' souls.

The stereoscopic photographs are the most natural ones. The plates must have had a film speed superior to the equivalent of 6 ISO he generally used, and there was no need for a tripod. They depict both family life and bohemian scenes in splendid spontaneity (pages 110 and 111) and joie de vivre (page 113). This avant-garde style was totally alien to that of the formal, corseted photographers of the rest of Latin America, in their traditional photography studios.

It was common at the time to manipulate negatives, but in Honorato's photos we find something unusual. There may have been moments of anger when he scratched the photographed faces until the emulsion came off. There are several photos of his father, of his friends, of his wife, and of a priest that have been marked in this way (pages 50, 107, and 109). One of the most striking instances is a wedding picture in which the eyes of the bride have been cut out with a scalpel (page 106). I am also struck by the solarized portrait (page 99), with its use of a technique that Man Ray explored systematically in the 1930s. There are moments of enormous vitality and moments of terrible sadness and obscurity (pages 94 and 95), which express the personal drama of a man trapped between a liberal nation awakening to modernity and a clerical society that neither understands nor pardons.

A LOVE STORY

There are two great obsessions to be found in the archive of Emmanuel Honorato: self-portraits and portraits of Rosa Blanca Crespo, his wife (pages 78, 81, 109, 114, 115, 119, 122, and 125). Photographers are often inspired by their romantic partners: witness Alfred Stieglitz and Georgia O'Keeffe, Edward Weston and Tina Modotti, Emmet and Edith Gowin… Emmanuel Honorato and Rosa Blanca adored one another, in a relationship that went beyond all conventionalism (pages 11 and 115). It was a complex relationship, whose conflictive nature is expressed in the anguished scratching of one of the images (page 109).

The love reflected in Emmanuel Honorato's images is also present in his writings:

> *Far from you, my little flower, I evoke beloved memories: our first kiss, my ardent yearning, then your being mine at last, and giving me our daughters as a marvelous fruit of our love…*
>
> *Before I sleep, kisses and caresses, my child.*
> *My only love.*

It was a tragic love and he could not deny himself, possessed of an inner fire that drove him to explore the world, a militant curiosity, an unbridled desire for life. His photography was in a sense a pretext for exploring the world. He was simply what he was: a brilliant, attractive man, with a great sense of humor, who passed through moments of deep affliction and despair. His creative and intellectual hunger, his pictorialist images of beauty, his love of excursions, his lucid and defiant bohemianism. He was a man whose essential freedom became his tragedy:

> *Forgive, forget the pain I caused you. My affection has never left your side, a consolation in your sorrows, a support in your life. Do you not understand my poor tortured soul, forever unsatisfied? The sorrow is not only yours, for I suffer almost as you do…*

She suffered: the images show it unequivocally. There was a sadness she could not conceal. She suffered because she too was divided between a deep and abounding love and a family that did not understand the vital impulses that drove her husband.

The most important photographs he took in his life are those of Rosa Blanca, his wife, not those of the beauties of Cuenca, shot in soft focus and surrounded by hermetic symbols. The portrait of Rosa Blanca with their daughter Magdalena (page 125) is one of the jewels –I am convinced– of Latin American photography.

Rosa Blanca and Emmanuel Honorato were married in August of 1918 and Emmanuel died during an outbreak of typhoid in December of 1924. Those six years transformed his life and that of Rosa Blanca. Looking at the images in this archive, I have the feeling that they were infinitely

more happy than they realized. I think of the phrase: *we were so happy, we didn't know it.*

I have included a premonitory photo of Rosa Blanca (page 114), an utterly anomalous composition for its time. We see how the river carries away everything in its fury, how time consumes all things.

The story of Emmanuel Honorato Vázquez is a tragic one, of extraordinary beauty. He is a man whose legacy was about to disappear, and now, thanks to the power, the tenderness, the authenticity of his message, it will offer much to talk about, almost a century after his premature death.

This book is but a minimal introduction to the creative fervor of this great Ecuadoran artist and to an historical period in which Latin America awoke to face with lucidity the whirlwind of modernity.

Pablo Corral Vega
Editor

THE CAMERA LUCIDA OF EMMANUEL HONORATO VÁZQUEZ

VIEW OF CUENCA WITH AIRPLANE IN THE BACKGROUND

April 12th, 1904 is an emblematic date in the cultural history of Cuenca. On that day –the anniversary of the founding of the town– the 1st Arts and Crafts Exhibition, organized by the municipal council, was inaugurated and on the same occasion the *Himno del Azuay* was presented. This anthem, whose words were written by Luis Cordero Crespo and set to music by Luis Pauta Rodríguez, would eventually become the *Himno de Cuenca*. Every trade and craft of this artisanal locality par excellence was represented in the Casa de Artes y Oficios, as the exhibition gathered a heterogeneous and encyclopedic collection of products and creations belonging to agriculture, ranching, mining, woodworking, mechanics, locksmithing, tinsmithing, shoemaking, pyrotechnics, weaving and millinery, sewing and embroidery, "chemical substances," smelting, boilermaking, archaeology, bookbinding, typography, music, painting, drawing, sculpture, and lithography, as well as twenty photographs by three different photographers.[1] We do not know who these were, though one of them may have been Filóromo Idrovo, who did win a prize, but this could also have been for one of his oils, for he was an outstanding painter. What matters in the context is that photography was already enjoying a certain legitimacy as an artistic practice and receiving official recognition as such.

Although the new century had begun in this way, historian Antonio Lloret Bastidas believes that "the twentieth century began in Cuenca in 1920" –the year of the centennial celebration of national independence– and specifically on November 4th ("the first day of the century"), when the Italian aviator Elia Liut, after taking off from Guayaquil, landed with his *Telégrafo I* in a nearby patch of open field known as Jericó del Salado, "inaugurating the first airmail service between the coast and the sierra."[2] His arrival had been expected the day before, the date on which the country's independence was celebrated, but weather conditions forced him to return to base and he finally arrived the following day. Lloret describes how the pilot, as he was preparing to land, stuck his head out of the cockpit window and asked someone on the ground: "Where is Jericó?" The man pointed north and answered: "Farther that way..." Notwithstanding the picturesque anecdote, what interests us here is the fact that the improvised landing strip had been designed by the multifaceted genius of Emmanuel Honorato Vázquez, the most important and eccentric photographer of the period, who would also document the centennial celebrations, as can be seen in this book.

At the beginning of the 1920s the city limits were still those of its foundation (Todos Santos, San Blas, San Sebastián, and El Vecino demarcated the urban perimeter) and no more than 30,000 souls occupied that limbo nestled in a bend of the Andean mountain range. But it was just around then that Cuenca began to grow and effervesce, when the village-limbo-purgatory, governed by rigid norms and ecclesiastical customs, began to be transformed into a real city, or *cité*.

If the town of Santa Ana de los Ríos de Cuenca had been founded by the Spanish, the *cité* of Cuenca –the Frenchified city– would be the work of their more or less direct descendants, that is, of those making up the aristocracy of Cuenca: on the one hand, the educated elite (the Crespo Toral, Vázquez Espinosa, Moreno Mora, Crespo Vega, and Romero y Cordero families) and, on the other, the oligarchy (such as the Ordóñez Lazo family) enriched through the export of cascarilla and Panama hats, a booming trade that had led in return to the importation of every possible portable aspect of French culture:

> *From the end of the nineteenth century until the 1930s, French culture was expressed in and powerfully influenced literature, architecture, painting, and education, from primary schools to universities; it was also forcefully expressed in fashion, clothing, and the furnishings and household goods of manor homes that abandoned their traditional austerity for the pleasure and enjoyment of classes characterized by their marked optimism and faith in progress.... Paris was not only the destination of the pilgrimages of young poets, artists, and students, but also a city that irradiated literary influences, architectural styles and concepts, and new forms of pedagogy, while also supplying an arsenal of merchandise (lamps, pianos, carpets, perfumes, dishes) that transformed the image of the city, giving it a new modern air that was different from that of its past.*[3]

---

1. Antonio Lloret Bastidas, "La primera exposición azuaya y el estreno de nuestro himno," in *Cuencanerías*, vol. II (Cuenca: Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, 1993), pp. 265-273.
2. Antonio Lloret Bastidas, "Los años veinte, años del centenario," in *Antología de la poesía cuencana. La época del modernismo*, vol. III (Cuenca: Consejo Provincial del Azuay, 1993), p. 157.
3. Cecilia Suárez et al., *La huella de Francia: una historia de la presencia de la cultura francesa en Cuenca* (Cuenca: Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, 1995).

Let us recall in passing that, since the only trails were for horses, many of these sumptuary articles, and even the first automobile and first dynamo for generating electricity were brought to Cuenca from Huigra or Naranjal on the backs of Indians, a circumstance that would inspire the celebrated short story by César Dávila, "La muerte del ídolo oscuro" (The Death of the Dark Idol), published in 1966, in which a team of indigenous porters, in a genuine inter-Andean epic, carry a grand piano across the sierra on a stretcher to a city of streets "paved with river stones, graced with fountains supplied by mountain water, but without drains or sewers," where "the first Ford cars circulated." The Cuenca of the time, no doubt, summed up in three lines.

The story reflects how the economic boom experienced by the city would be decisive not only in the adoption of new cultural habits, but also in the configuration of the historic downtown, whose great architectural landmarks were erected between 1910 and 1930, so that the urban physiognomy of Cuenca was essentially defined in those two decades.

Winds of renewal were blowing all around the city. In 1911 the Teatro Variedades began announcing cinematographic projections on its handbills. In 1919, the same year a group of romantic litterateurs inaugurated the Festival of the Lyre, a courageous and diminutive teacher, Dolores J. Torres, in collaboration with a few female pupils, founded the Tres de Noviembre school, a project violently repudiated by the social elites, convinced as they were that the education of children was the exclusive province of religious congregations.

In short, the patriarchs and patricians, alongside their stern matrons –for whose greater glory and tranquility the State legislated, the Press opined, the Church preached, and the Army repressed–, held the field in Cuenca, controlling the economic, political, cultural, and even religious power in the city, often placing bishops of their own choice in the diocese.

But there is no holy place without its heathen counterpart. If Quauhnáhuac –the Mexican town where Malcolm Lowry's consul went through his inferno and paradise– "possesse[d] eighteen churches and fifty-seven cantinas," Cuenca was not far behind (indeed, the cosmic thirst of its native sons was proverbial). Particularly important were the Bar Latino of Juan N. Valdano, the cantina of Llerena, and especially that of Carlos "El Gordo" Ortiz, the most famous *cantinero* of the time, who –according to Lloret– "was like the soul of the neighborhoods." And he was right, since it is not in the tabernacle but in the tavern that even Christians give up the ghost. It was precisely to one of these cantinas that Emmanuel would conduct Elia Liut in order to celebrate his descent from the heavens.

TWENTY WAYS OF TYING A NECKTIE: A COMPOSITE SKETCH OF EMMANUEL

In this process of cultural appropriation (the simultaneous adoption and adaption of French models) the siblings Emmanuel and María Vázquez Espinosa, the children of the illustrious Honorato Vázquez Ochoa (1855-1933), intellectual, poet, painter, and conservative politician, and of Rosa Mercedes Espinosa, a woman of liberal stock with roots in Quito, played a leading role.

In 1910 and 1911 the family lived in Madrid, where the father, as Ecuador's Minister of Foreign Relations, had settled several years before with the mission of procuring "Spanish arbitration" in the border dispute with Peru. During their time in Spain, which included trips to Paris, Emmanuel and María substantially expanded their cultural repertory. Parisian sojourns in particular had an initiatory quality, for the City of Light not only offered great art and literature but was also a living school in which to practice the language they had begun learning in their native city, and which they would perfect through constant translation exercises.

As a good *modernista* and a man of the world, Emmanuel was fascinated by foreign tongues, and the titles of many of his photographs illustrate this polyglot outlook: "Tempo antico," "Lentus in umbra," "Après la faute," among others. Indeed, one of the jobs he took to make a living was precisely as an English teacher at the Colegio Nacional Benigno Malo. Although he graduated in law from the venerable Universidad de Cuenca, he never practiced the profession.

The cultivation of the Vázquez Espinosa family is perfectly illustrated by the photograph of Emmanuel's sister and his wife, Rosa Blanca Crespo, skirting the banks of the Tomebamba River (in La Josefina sector) in a flimsy raft, on which they are transporting a typewriter and a phonograph: cultural technology, one might say, carried to the edge of the wilderness. All by itself, the image sums up an entire age: the moment of cultural splendor of the Cuenca elites, when they held music and literature in their hands, as the great performers and interpreters of cultural life.

In the first three decades of the twentieth century, Cuenca experienced a veritable photographic fervor. The four cardinal names of this moment of enthusiasm are Manuel Serrano (1882-1957), José Antonio Alvarado (1884-1988), Salvador Sánchez (1891-1963), and Emmanuel Honorato Vázquez (1893-1924), all of them –except the last-named, who died prematurely– central figures in local photography until mid-century. Also emerging among them were some talented amateurs who combined an interest in photography with their principal professions: Gabriel Carrasco (topographer), Rafael Sojos (lawyer and musician), Agustín Landívar (lawyer), Víctor Coello Noritz (lawyer and politician), and the aforementioned Filóromo Idrovo (painter).

Among the numerous photography studios established in the city, Emmanuel and his friend and in-law Ricardo Crespo Ordóñez established Vázquez-Crespo in 1917, which would later change its name to Fotografía Artística. Emmanuel signed some of his work with the latter name, or with no name at all, while many of the plates bear a hologram with the initials *Eh*.

The most eloquent description of Emmanuel we owe again to Lloret Bastidas:

> *Around the time of the appearance of the magazines* Philelia*,* Austral*, and* América Latina*, a novel, innovative, and bohemian artistic movement was in ferment, with "lights of bohemia" never seen before, flashing on and off at the passage of the restless spirit of Emmanuel Honorato Vázquez Espinosa, a giver of many gifts, known as Juan de Tarfe, a multifaceted artist and artificer and artisan: polemicist, poet, painter, illustrator,*

photographer, something of a mechanic, something of a topographer and engineer, but above all the original portraitist and portrayer of blossoming maidens and autumnal landscapes, and photogenic himself…[4]

This multifaceted *enfant terrible*, with his uncompromising lifestyle and artistic stance, carried out a radical rupture with the conservative thought and romantic esthetic of the venerable patriarchs of local culture, symptomatically embodied in his own father (diplomat, poet inspired to celebrate the Virgin Mary in verse, and painter of local landscapes) and in the figure of his father-in-law, Remigio Crespo Toral, another bigwig on the local cultural scene. So that the bursting of Emmanuel onto that scene represented not only a generational shift but also a symbolic parricide.

Alternating pseudonyms such as "Yo" (I) and "Juan de Tarfe," Emmanuel was the art editor of the magazine *Austral*, where, apart from designing the covers with exquisite drawings of a remarkable expressive economy, he published photographs and short prose poems that he called *puchus*, apparently a Quechua variant of *pucho* (cigarette butt). The term sums up his vocation of working with residual, fragmentary materials, with the surpluses and excesses of life. They are epiphanies whose recurring motifs are lyrical evocations of landscape, exercises in introspection, or the aftermath of erotic tumult and amorous passion: in other words, the "hangover" left by experience. Here is one of them:

I want to make the life you have a right to, the life I must make for myself: tranquil, happy, trusting.

Far from you, my little flower, I evoke beloved memories: our first kiss, my ardent yearning, then your being mine at last, and giving me our daughters as a marvelous fruit of our love…

I am kissing, as my only consolation, one of your gowns. It has your fragrance, I can imagine you near.

Before I sleep, kisses and caresses, my child. My only love.

30 July 1924[5]

There is no doubt that the poetic addressee of this beautiful micro-missive was his wife Rosa Blanca, whom he had married in August of 1918. The mention of *las nuestras* is clearly an allusion to his daughters from the marriage: María Magdalena and María del Rosario. What needs to be emphasized –in addition to the sensual pleasure that penetrates the text– is the fetishistic element that accompanies many of the photographs and paintings as examples of synecdoche or metaphors for the female body: dresses, hair, bouquets of flowers. Like a character out of Remy de Gourmont, Emmanuel "*did not separate the woman from her gown.*"[6]

Together with colleagues and friends, Emmanuel would take part in the esthetic and generational confrontation waged since 1922 by the magazines *Philelia* (edited by Rapha Romero y Cordero), *Austral* (edited by Alfonso Moreno Mora), and *América Latina* (edited by Manuel Moreno Mora) on behalf of the *modernista* cause, a movement that had been sharply criticized by Crespo Toral in an angry and vehement article published in *La Unión Literaria*, the journal he edited along with Honorato Vázquez, and to which the Marian poet Miguel Moreno also belonged. Moreno seems to have been the person who gave Emmanuel his first camera (which functioned with 4.5-x-6.0-in. plates), when he was barely twelve years old.

Marked by the decadent, bohemian, and estheticist elements of nineteenth-century European authors –and particularly by Baudelairean *spleen*–, oppressed by the ennui and melancholy that had afflicted the *generación decapitada* (headless generation) and the Pánidas (the name, inspired by Rubén Darío, that the poets of Cuenca had chosen to give themselves), they would discover in poetry, drugs, and provocation (the celebrated *épater la bourgeoisie*) a refuge and escape from the strictures of a narrow provincial milieu and a response to their own existential limitations. They moved swiftly across the stage of events, living intensely and dying young, taking as their own the Horatian motto of *carpe diem*: to pluck the blossom of the day, making the most of the moment, seizing its essence.

This sensation of fleetingness and vulnerability seems to have anticipated the romantic early deaths of many of them: on December 1st, 1924, at the age of thirty-one, Emmanuel died of a typhoid fever he had contracted in the countryside; a few years later his sister María, who had accompanied him in his bohemian and artistic exploits, also passed away; one night in 1925, Rapha Romero y Cordero, aged twenty-five, and his brother Luis were swept away by the waters of the Paute River; later César Dávila Córdova (a reader and interpreter of the French Symbolists) died at the age of twenty-seven. In April of 1940, in an obscure cantina somewhere in Cuenca, death took Alfonso Moreno Mora, perhaps the greatest poet of his generation, before he turned fifty. The following year it was the turn of Cornelio Crespo Vega, who died at the age of fifty. Many years before, on March 11th, 1923, Emmanuel had written an epigram that not only summed up his approach to life, but also seemed to foreshadow his own fate and that of his fellow voyagers:

Modern heirs
of Don Quixote:
we kindly heal the wounds of others,
and sincerely immortalize life,
its fullness,
its grandeur.

We drink cane liquor
as we do absinthe and champagne.

---

4. Lloret Bastidas, "Luces de Bohemia," in *Antología de la poesía cuencana*, vol. III, pp. 195-197.
5. Compilation of "Puchus," *América Latina. Revista de Unión Latinoamericana* (Cuenca), 1925, p. 205.
6. Remy de Gourmont, "El vestido," in Claudio Iglesias (ed.), *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia 1880-1900* (Buenos Aires: Caja Negra Editora), p. 140. Italics in original story.

Let us be, let us live,
let us feel!
Although there then remains,
like a rag,
like a squeezed fruit,
like a cigarette butt,
life…![7]

We must turn again to Lloret Bastidas to understand a fundamental feature of the personality of our artist:

Emmanuel Honorato Vázquez Espinosa was not simply an upstanding bourgeois, a gentleman of elegant appearance, elegant manners, elegant attire, and Dionysian character. He was at the same time a practitioner of the purest and simplest democracy, and so was often to be seen, almost daily –according to those who remember him and knew him well–, in the modest workshops of the neighborhood seamstresses … repairing with his skillful hands their sewing machines; and at other times, in his mechanic's overalls, engulfed up to the elbows in the motors of the first automobiles; and at other times, checking the paddles of the waterwheels in the flour mills along the banks of the Tomebamba. For indeed, apart from being an artist, Emmanuel Honorato Vázquez Espinosa was a very adroit artisan: he was the first of the mechanics of motorized vehicles … when, in those first decades of the twentieth century, the profession of automobile mechanic was still a novelty.[8]

Those who knew him agree in emphasizing four aspects of his idiosyncratic nature: his consummate dandyism, reflected in the elegance of his attire and in his rebellious, bohemian character; his multifaceted talents, which ranged from literature and the arts (poetry, prose, photography, drawing, painting) to his skill at repairing any kind of machine or artifact[9]; his charming and seductive temperament and his fascination with all expressions of beauty, in which beautiful women and the fine arts shared a privileged place. With respect to this last taste, we know that he assembled a vast and diverse collection of objects from which he formed a magnificent museum.

Many years after his death, in a moving tribute to Emmanuel, "Juan de la Rada" (the pseudonym of the journalist Abelardo Andrade) wrote:

With a wide and genuine knowledge of all those works embellished by the creative imagination of the old artists, he formed, perhaps for the first time in these southern regions, a valuable collection of the most varied artistic productions, including rare and precious objects and furnishings, as well as masterpieces of European and colonial painting and sculpture.[10]

The detailed inventory of this collection –conserved by his heirs– attests to the dimensions and value of the museum. Closer to the artist, the historian Víctor Manuel Albornoz (1896-1975) was a favored eyewitness to Emmanuel's relationship to his own collection.

On gloomy nights, when the rain fell and the snows threatened, I have seen him –wrapped in his classic cape, his head still covered by his wide-brimmed hat– seeking out that nook where he used to live his artist's life, caressing the anonymous old painting or the codex with its yellowing pages, the panoply of rare arms or the silk shawl of some dame d'antan*…*[11]

A suggestive essay written in 1944 by the psychiatrist Agustín Cueva Tamariz (1903-1979) traces the literary genealogy of the pseudonym that Emmanuel made famous ("Juan de Tarfe"), explaining the psychic motivation for it and putting it in a lineage of the Don Juans of Lord Byron, George Bernard Shaw, Molière, Tirso de Molina, and José Zorrilla. He argues that the adoption of this nickname

[…] realized, imaginatively and subconsciously, the personal dream of Emmanuel Honorato Vázquez, a restless, ardent, and exuberant spirit who, so frankly emotional and so quick to express himself in gestures, was able to create and embody a new kind of Don Juan, the DON JUAN OF TARFE, who is the living type, bursting with different emotions, of the Spanish myth, so rich and human.[12]

But there is something else we would like to add: when Emmanuel merged the legendary figure of Don Juan with the Moor Tarfe –a chivalrous knight from the Spanish and Moorish romances–, in addition to celebrating the qualities of Don Juanism itself, he was making an allusion to his dark skin, to his Arab air (Rodolfo Pérez Pimentel, an historian from Guayaquil, referred to the "very dark, olive-tinted complexion"[13] of Honorato, Emmanuel's father), and in doing so, challenging in a figurative way the notion of racial purity, of the aristocratic lineage that constituted one of the pillars on which the social prestige of the great Cuenca families of the time rested. So that the riddling pseudo-

7. "Una composición inédita de Emmanuel Honorato Vázquez," *El Tres de Noviembre. Órgano de la Municipalidad de Cuenca* no. 12, December 1936.
8. Lloret Bastidas, "Luces de Bohemia," p. 195.
9. For example, on 7 September 1922 the famous German archaeologist Max Uhle (1856-1944), who had settled in Cuenca to study the ancient city of Tomebamba, wrote Emmanuel to thank him for his assistance in the repair of some machines. (Original document in the possession of his heirs.)
10. Juan de la Rada, "Don Juan de Tarfe," *Ecran. Almanaque ecuatoriano* (Cuenca), 1956, p. 76.
11. Víctor Manuel Albornoz, "Emmanuel Honorato Vázquez. En el duodécimo aniversario de su muerte," in *Muy antiguo y muy moderno… Francisco Patiño Lara (1589-1660) y Emmanuel Honorato Vázquez (1894-1924)* (Cuenca, 1939).
12. Agustín Cueva Tamariz, "Semblanza biotipológica de Don Juan de Tarfe," in *Semblanzas biotipológicas* (Cuenca: Imprenta del Colegio Nacional Benigno Malo, 1944), p. 225.

nym is not merely an appeal to exoticism, but also another gesture of dissent in the context of family relations. In the forest of symbols, Emmanuel was a stylized nocturnal feline, swift and shrewd.

All who knew him recalled the dapper attire of our artist, his "hidalgo silhouette and wide-brimmed Cordovan slouch hat, bright Andalusian sash and billowing cape," in the description of Juan de la Rada. This was not Emmanuel's only look. He often wore Spanish capes, English berets, Gatsby caps, classic Panamas, or safari hats, and a variety of kerchiefs, ties, cravats, and foulards, often set off by a pin, not to mention the series of vests, jackets, and pinstriped trousers that made him such a striking presence even in his own social group, as so many of his photos show.

In the face of the increasing vulgarity and mediocrity of fashion, the dandy marks his difference by appealing to the notion of "style," for, according to Robert Echavarren, by dissenting from fashion, "the dissenting styles" –in which the expressions of dandyism share– "ruin the consensus of custom."[14]

> *The dandy constitutes a new aristocracy, not of blood, as Baudelaire points out, but of style. He represents the individual who believes in himself, who adopts a lifestyle that allows him to enjoy the passing moment, to give himself up to exploring and blithely following his own inclinations. Rather than producing for a patron, for the system, he produces himself. This is reflected in the appearance he pursues, his way of dressing, of presenting himself, of walking, of living, the places where he is likely to be found and the times of day he frequents them. He does not embody the bourgeois or working-class virtues of foresight and thrift. He spends what he has, or throws everything he has on his back.*[15]

Writing about Beau Brummell, the very paradigm of dandyism, Virginia Woolf observed: "Skill of hand and nicety of judgment were his, of course, otherwise he would not have brought the art of tying neck-cloths to perfection."[16] Every word of the description fits our artist, who mastered the art not only of tying neckties but of combining them as well.

His genuine eclecticism explains why he seemed so drawn to the figure of Faust. Like this iconic character of Germanic literature and art, Emmanuel was capable of making a pact with the devil in order to achieve the conquest of beauty.

THE USES OF PHOTOGRAPHY

From the time he was very young, with his first camera in his hands, Emmanuel began to capture family scenes (promenades and get-togethers, holiday excursions in the countryside, and dozens of tableaux of filial love: infant children, fathers and sons, grandparents and grandchildren), portraits and self-portraits, scenes of bohemian life, urban streetscapes and rural landscapes, everyday activities in the city (religious processions, civic or military parades), and scenes of life in the countryside (harvest festivals), all subjects to which he would return again and again. This varied repertoire of themes allows us to venture a general taxonomy of his photographic oeuvre.

The Family Function

In pursing one of his early subjects of research, Pierre Bourdieu documented the centrality of the family in photography, observing that most photographers are occupied with capturing family ceremonies and get-togethers, along with summer vacations. On the basis of this observation, the French sociologist affirms:

> *Photographic practice only exists and subsists most of the time by virtue of its family function or rather by the function conferred upon it by the family group, namely that of solemnizing and immortalizing the high points of family life, in short, of reinforcing the integration of the family group by reasserting the sense that it has both of itself and of its unity.*[17]

To the *family function* postulated by Bourdieu –and taking into account Emmanuel's visual corpus–, we venture to add two other uses: the *documentary function* and the *esthetic function*. This classification is merely operative: it is not a matter of closed domains or watertight compartments, since these territories often mix or interpenetrate. Thus, photographs of family rites often have a documentary element and of course involve an esthetic approach to the photographed object. For example, a beautiful image such as that of the women lying on the riverbank –which recalls Gustave Courbet's *Young Ladies on the Banks of the Seine* (1857)– can be seen as a family document, though it definitely stands out because of its artistic conception.

In 1905, when the teenaged Emmanuel was just beginning his photographic mischief, the celebrated art historian Alfred Lichtwark affirmed that "there is no work of art in our age which is viewed as attentively as the photographic portrait of oneself, of the closest relatives and friends, of the beloved." According to Walter Benjamin, this argument "moved the investigation out of the realm of aesthetic distinctions into that social functions."[18]

Now while family photography tends to be stereotypical and conventional, insofar as it represents people in their socially assigned roles (father, wife, children), what distinguishes Emmanuel is his ability to capture the individuality of the subjects portrayed. What is more, he does not propose to photograph the family involved in extraordinary experiences, looking for the esthetically striking or reveal-

---

13. Rodolfo Pérez Pimentel, "Honorato Vázquez Ochoa," available online at http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo4/v3.htm
14. Roberto Echavarren, *Arte andrógino. Estilo versus moda* (Santiago de Chile: Ripio Ediciones, 2008), p. 12.
15. *Ibid.*, p. 39.
16. Virginia Woolf, "Beau Brummel," originally published in *The Nation & Athenaeum* (London), 28 September 1929.
17. Pierre Bourdieu, *Photography: A Middle-brow Art* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1990), p. 19. Originally published in French in 1965.

ing moment, but seeks rather to surprise the members of the family circle in their ordinary, habitual activities.

Consider this brief catalogue of the family motifs that appear in his photos: domestic privacy, parties, luncheons and get-togethers, vacations in the countryside, open-air receptions, rural romance, hunting scenes, horseback riding, bathers and bathing places, interprovincial travel ("Road to Huigra"), and international travel (some photos of his parents in Paris). Protagonists: parents, wife, daughters, father-in-law. Favored settings: the home of Remigio Crespo Toral (now the museum that bears his name), the Tomebamba hacienda belonging to Honorato Vázquez in La Josefina, Remigio Crespo's Guangarcucho hacienda on the way to Paute, the Totorillas hacienda belonging the Vázquez family in Tarqui, and the Hacienda del Cabo, a gathering place for Cuenca's high society in Paute.

The Documentary Function

If we accept the idea that "a document is a material testimony of a fact or act performed by legally constituted institutions or individuals, public or private, registered on any kind of support (paper, tape, magnetic disc, video, or photograph), providing a future archival, archaeological, or audio-visual source," according to the very plausible definition provided by the Spanish-language Wikipedia page, there is no doubt that a large part of Emmanuel's photographic production can be treated as urban, social, ethnographic, or anthropological documents.

In a locality of a still incipient modernity, governed by strong community ties (family, neighborhood, associative relations), Emmanuel was the *flâneur* –that wanderer in the modern city so masterfully described by Baudelaire– who makes the city his field of instruction, who "moves into the crowd as though into an enormous reservoir of electricity,"[19] a combination of stroller and chronicler who draws up registries of civic and religious rites, paying special attention to the churches, bridges, and buildings under construction. Here our artist escapes the melancholy coordinates of his generation to throw in his lot not with the relics and vestiges of the past but with the city under construction, the new and flourishing city of the future. Not in vain was he a man familiar with the new technologies in vogue. In the years he devoted himself to photography, Emmanuel felt something special was happening in the monastic city. He suspected he was witnessing its blossoming and he lost no opportunity to give his visual testimony of the conjuncture.

Susan Sontag, in her brilliant and seminal book *On Photography* (1976), would write:

> *The photographer is an armed version of the solitary walker reconnoitering, stalking, cruising the urban inferno, the voyeuristic stroller who discovers the city as a landscape of voluptuous extremes. Adept of the joys of watching, connoisseur of empathy, the* flâneur *finds the world "picturesque."*[20]

These are the subjects of his documentary task: traditional festivals, military reviews, civic and religious processions, equestrian and water sports, soccer games, railway stations, city markets, church façades and altars, millinery workshops, lakes, mountain ranges, cultivated fields, horse trails, mountain paths, bullfights in Spain. Favored settings: Cuenca, the Azuay countryside (the aforementioned family haciendas), Quito (Cathedral, Plaza de San Francisco, Observatorio Astronómico de La Alameda), Madrid, Granada, the Alhambra, Paris.

The Esthetic Function

It was in the esthetic use of photography that Emmanuel established his uniqueness and singularity with respect to his colleagues in Cuenca and the rest of the country. This esthetic application was carried out mostly in numerous portraits (of individuals or groups) and in his self-portraits.

From the time he began to take photographs, Emmanuel showed proof of a particular vision, of his deep attraction for diffuse illumination, whereby he translated with great effectiveness the lessons of impressionism: rather than the exact representation of forms, it is a question of capturing the incidence of light on an object (or as Paul Valéry would say, "the vicissitudes of light among bodies"[21]), for light tends to blur its contours. Hence the poignant sensuality, the peculiar reverberation and texture of his images. This plastic treatment, the use of the "softening lens" –as his colleagues called the peculiar effect whereby he achieved that singular atmosphere–, constitute perhaps his greatest esthetic contribution and place his photography squarely in the pictorialist vein.

A reaction to amateur photography, to the mass dissemination of cameras and the system of developing photographs in industrial laboratories, pictorialism emerged between the end of the nineteenth century and the 1920s, as certain photographers in Europe and the United States began to consider themselves makers of images and not simply of visual documents. In the face of academic, naïve, and commercial photography, the pictorialists were specialized printmakers who had recourse to a wide range of techniques, particularly platinum and gum printing. In championing the values inherent in the language of photography as an artistic medium, they often made use of soft focus. As a result, recurring motifs are cloudy or rainy days and, in general, landscapes in which the weather conditions impede the clarity of the images, introducing a blurring effect into the representation. The same blurring effect was used in portraits, along with the interplay of light and shadow. Many photographers placed screens or filters

18. Walter Benjamin, "A Short History of Photography" (trans. Phil Patton), *Artforum* 15, no. 6 (February 1977), p. 50. Originally published in issue numbers 38, 39, and 40 of the journal *Die Literarische Welt*, September-October 1931.
19. Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life,* trans. P. E. Charvet (Penguin Books, 2010).
20. Susan Sontag, *On Photography* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977), p. 55.
21. Paul Valéry, "The Centenary of Photography," in *Collected Works of Paul Valéry,* vol. 11: *Occasions* (Princeton University Press, 1970), p. 165.

between the camera and the scene to be photographed in order to enhance this effect of blurring or haziness.

In his celebrated essay *Camera Lucida* (1980), Roland Barthes wrote that pictorialism is "only an exaggeration of what the photograph thinks of itself,"[22] which is to say that it presupposed in some way a metaphotographic exercise, insofar as it makes us reflect on the very nature of the photographic idiom. This was not surprising in an artificer who explored and experimented with developing processes (ambrotype technique, gold toning, the use of ferrous citrate), not to mention the jottings in which he reflects on his work as a photographer.

What was surprising and scandalous for the time was that for Emmanuel the central object of photographic desire was the female body, and indeed those of the women of his close family circle (particularly his sister María, his wife Rosa Blanca Crespo, and his sisters-in-law), whom he had so often captured in everyday domestic settings, as well as other women within his social orbit, whom he placed in suggestive, subtly provocative poses (sometimes with their backs or bosoms partially uncovered), or surrounded by clearly symbolic devices. Very frequent are the images of a woman holding a bouquet or posing behind a bunch of flowers (a leitmotiv of his iconographic repertoire). Other women are enveloped in poppies (a plant with hallucinogenic properties), or wrapped in a Manila shawl stamped with floral motifs, or posing next to a tree trunk. There is also a beautiful image of two nymphs next to a leaf-covered pool and a waterspout in the form of a Silenus (the classical imagery characteristic of the *modernista* sensibility), and others of a couple lying on a blanket, removing the kernels from cobs of corn, and of the photographer's sister holding a chalice, like Isolde in the medieval legend. Speaking of legendary women, there are numerous incarnations or reminiscences of "Chloes, Giocondas, Desdemonas, and Margaritas," according to the list drawn up by the poet Manuel Moreno Mora, perhaps the first intellectual to understand the esthetic range and scope of Emmanuel's photography.[23] These *femmes fatales* are representations of the tragic and uncertain fate of beauty and desire. Another common motif of the portraits is that of women on a riverbank, as though they were Andean naiads, tutelary river deities, guarding over the course of the waters. Whether the subjects are accompanied by natural or artificial props, they are penetrated by an erotic and sacrilegious suggestiveness typical of the Symbolist or Decadent sensibility and of Art Nouveau.

Barthes notes that "the great portrait photographers are great mythologists: Nadar (the French bourgeoisie), Sander (the Germans of pre-Nazi Germany), Avedon (New York's 'upper crust')."[24] Of Emmanuel we might say that he was the great portraitist of the aristocracy of Cuenca, if it were not for the fact that he was also interested in capturing dozens of anonymous people with his lens: army officers, street musicians, campesinos and indigenous people. The *camera lucida* of our artist knew that, in the eye of the photographer, as in the face of death, "those who live by their hands and the rich are equal," in the dictum of Jorge Manrique. Nor can we forget that he was also the photographer of the city, of its everyday life and urban rites, its architecture and modern buildings.

In a society in which economic power and the hegemony of social discourse were held by the aristocracy and the bourgeoisie, a closed, finite circle for which both artistic talent and the moral and intellectual virtues were a matter of genes,[25] it was natural for the predestined member of these classes to be the main objective of the city's photographers. Moreover, whether as hobby or business, the means of artistic production (the cameras, in this case) belonged to them, or could be easily hired for a portrait or photographic session. Emmanuel's deep rebelliousness and modernity may in fact reside precisely in his openness to the underclasses and to the "vulgar" subject-matter that had historically deserved the contempt of the aristocracy and the bourgeoisie. This aspect of his work associates him with some of his local colleagues such as Salvador Sánchez, Rafael Sojos, and Agustín Landívar, the last-named a friend and classmate of Emmanuel's in university. It is interesting to note that in none of these photographers is there any condescension to be discerned in their treatment of their subjects, but rather a deeply humane commitment.

The cycle of photos taken in 1917 to illustrate "La leyenda de Hernán" (The Legend of Hernán), a long narrative poem published the same year by Remigio Crespo, deserves a mention apart. In it, Emmanuel recreates crucial passages from the poem in interiors and exteriors, with splendid *mises-en-scène*. We are dealing here, *mutatis mutandis*, with a sort of photonovel, thirty years before the invention of that popular genre.

Another unsettling photo is the stereoscopic image of a military review (apparently in Spain) onto which the photographer has superimposed the image of the crucified Christ. It is a surprising anticipation of the well-known and controversial sculpture *Western Christian Civilization* (1965) by the Argentine artist León Ferrari, in which a Christ figure is crucified on an American bomber.

Numerous contemporary foreign photographers dialogue with Emmanuel's photos. Limiting ourselves to just a few examples (and taking all differences into account), we can propose three names: Jacques Henri Lartigue (1894-1986), who shares with our artist the aristocratic milieu and thematic repertory: family and friends, beautiful

22. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1981).
23. Manuel Moreno Mora, "Emmanuel Honorato Vázquez y su última exposición de fotografías," *América Latina. Revista de Unión Latinoamericana* (Cuenca), 1925, p. 201.
24. Barthes, *Camera Lucida*.
25. In *Monografía del Azuay,* edited by Luis F. Mora and Arquímedes Landázuri, a caption below one of the illustrative plates, about the Cordero family, reads: "In Cuenca, as nowhere else, talent is a privilege of whole families. Science, art, and virtues are transmitted by inheritance, as we shall see in the course of these pages." Luis F. Mora y Arquímedes Landázuri (eds.), *Monografía del Azuay* (Cuenca: Tipografía de Burbano Hnos./Empresa Tipográfica de Sarmiento Hnos., 1926), plate 27.

women and landscapes; and two extraordinary cases from the golden age of Peruvian photography: the Vargas brothers –Carlos (1885-1979) and Miguel (1887-1976)–, two dandies from Arequipa enamored of the night and of the glimmers of pictorialism, and Baldomero Alejos (1902-1976), an outstanding portraitist and chronicler of the society of Ayacucho.

FAST, BUT AT HIS OWN PACE

Emmanuel took thousands of photographs in his brief life, plates that for many years would constitute veritable "X-files" for his heirs, owing perhaps to an excessive deference or courtesy to the descendants of the people figuring in this abundant repertory of images. Now that we are able to enjoy this archive, formerly kept secret, we cannot but subscribe to the assertion of the poet Manuel Moreno Mora, who, on the occasion of his presentation of what would turn out to be the last exhibition of Emmanuel's work in his own lifetime, concluded his speech with this striking claim: "Honorato, you are, in Ecuador, the foremost artist of the photograph."[26] In the light of this audacious, advanced, and visionary work, we can affirm that Moreno Mora neither lied nor exaggerated.

If for Emmanuel photography was a tool with which to capture and reveal a reality in the very process of transformation (of delayed modernization), to map his surroundings by democratizing his experience and vision of the world, to lay bare the beauty of and desire for the bodies he encountered on his path, for us, his visual legacy remains an ideal occasion for exploring the history, the human and physical geography of that moment, as well as the tribulations and moral dilemmas of a seminal artist of Ecuadoran modernity.

En desdemora (At My Own Pace) was the title Emmanuel gave to the dramatized allegories he regularly contributed to the magazine *Austral*, with the collaboration of the pretty girls of his social circle.[27] The neologism –drawn from his own poetic diction– is suited to an artist who, although he lived fast (fast, but at his own pace), was able to handle the tempi of his art with the slowness demanded by technical operations (*slow in shadow*, lingering over the folds of light) and who understood as none other the measured, baroque pace of his native city, even as he peeked into the nooks and crannies of times to come.

Cristóbal Zapata
Cuenca, 3 September 2017

---

26. Moreno Mora, "Emmanuel Honorato Vázquez y su última exposición de fotografías," p. 203.
27. Felipe Díaz Heredia, "Emmanuel Honorato Vázquez: El Poeta de la Luz," *Agenda Cultural* (Municipalidad de Cuenca), December 2008, p. 19.



Este libro se terminó de imprimir
en los talleres Brizzolis durante
el mes de noviembre de 2017.
Para la composición de los
textos se han utilizado
las tipografías
Trade Gothic
&
Bembo

*

This
book was
printed by Brizzolis in the
month of November 2017. Trade Gothic
& Bembo typefaces were used to set the texts.